

Le Paysagiste devant la Nature

PREMIÈRES LEÇONS DE DESSIN ET DE PEINTURE

Le Paysagiste devant la Nature

PAR

Ernest HAREUX

CINQUANTE-CINQ GRAVURES

NEUF PLANCHES HORS TEXTE EN COULEURS

DOUZE HORS TEXTE (Camaïeux, fac-similés de Crayon, Fusain, etc.)

Le Fusain. — Le Crayon. — Le Pastel.
La Peinture à l'huile (La Pochade).
L'Aquarelle.

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

A VICTOR GILBERT

Mon premier Maître et mon bien cher Ami.

E. HAREUX.

PRÉFACE

Quelques lecteurs penseront peut-être qu'il était inutile d'écrire ces lignes puisque les préfaces ne se lisent jamais? D'autres prétendront heureusement le contraire, mais il en est aussi parmi eux, qui ne lisent l'introduction d'un livre qu'après avoir pris connaissance de l'ouvrage qu'elle est chargée de présenter. Cette façon inverse de nous lire ne nous déplairait pas cependant, car le livre que nous offrons ici n'est pas de ceux que l'on parcourt rapidement pour connaître un dénouement ingénieux; nous pensons au contraire que le lecteur reviendra souvent sur les descriptions qui l'intéressent au point de vue des procédés. Lorsqu'il se sera rendu compte de l'objet de ce travail, il sera amené de lui-même à se demander quelle est la meilleure marche à suivre pour progresser; doit-on commencer par s'essayer à l'interprétation d'un paysage au moyen de l'aquarelle ou de la peinture à l'huile? Est-il préférable de peindre au pastel? Enfin, faut-il réellement se résigner à l'étude du dessin qui a si peu d'attrait pour les débutants?

On voit par l'exposé des questions que le lecteur devra résoudre qu'il était utile et même nécessaire d'écrire ces lignes pour donner ici le conseil attendu de notre expérience, et faciliter dès le début, la bonne voie qui conduit au progrès.

Le dessin n'est pas seulement comme l'a défini Ingres, « *la probité de l'art* »; *c'est avant tout un très grand divertissement que l'on goûtera dès les premiers essais, parce que l'on comprendra que ce n'est pas seulement une récréation des yeux obtenue par l'adresse de main, mais qu'il y a toute une science à apprendre, dont l'intérêt est si puissant que les heures s'écoulent en l'étudiant, sans que l'on ait conscience de leur rapidité. Le dessin n'exclut pas la couleur; bien au contraire il la facilite puisqu'il la prépare par la connaissance des valeurs.*

Nous ne saurions donc trop recommander aux personnes qui nous lisent et qui n'ont que peu ou pas dessiné, de commencer par l'étude du Fusain. *Ce procédé est le plus facile parce qu'il s'accommode très bien des retouches et qu'il permet d'effacer, de refaire ensuite, d'enlever encore et de remettre sans que rien ne soit compromis. C'est, on le voit, le procédé qui s'impose aux tâtonnements de l'inexpérience, puisque malgré les retouches on peut encore obtenir un résultat agréable, nécessaire pour encourager les débuts.*

Quel que soit le genre de procédé vers lequel on se sente plus particulièrement attiré, il sera toujours indispensable de commencer par apprendre les règles de l'art du dessin; et pour suivre progressivement l'ordre des difficultés, c'est par « Le Crayon » *et ses différents procédés qu'il faudra continuer lorsque l'on aura dessiné au fusain.*

Il n'est pas très indispensable cependant d'étudier l'un avant l'autre, et pourvu que l'on dessine avant de peindre tous les procédés sont utilisables; ce qui nous a déterminé à recommander le fusain comme début, c'est la facilité qu'il donne de réparer les maladresses sans rien compromettre.

L'étude du « Pastel » *viendra ensuite, car c'est la transition toute naturelle entre le dessin et la peinture, puisque l'on est amené à peindre réellement tout en ne croyant que dessiner*

Après quelques études de couleur au pastel on pourra aborder l'étude de la peinture à l'huile en faisant des « Pochades » *de paysage comme nous le recommandons dans la quatrième partie de cet ouvrage. Enfin, c'est par* « l'Aquarelle » *que l'on devra compléter ses connaissances artistiques.*

Nous savons que le plus grand nombre des amateurs qui choisissent l'agréable passe-temps de l'art du paysage, désirent surtout faire de l'aquarelle et que peu de personnes se décideront à suivre la progression que nous recommandons, tant elles seront impatientes d'essayer les belles couleurs qui les sollicitent. Si l'aquarelle cependant est l'art le plus charmant quand il est pratiqué par un véritable artiste ou un savant amateur, il est aussi l'art le plus difficile pour atteindre la perfection, car il demande une science profonde du dessin, des valeurs, du rayonnement de la lumière, de l'enveloppe, de la perspective des couleurs et des tons complémentaires. *A toutes ces conditions de succès s'ajoute encore* l'adresse de main *qui ne s'acquiert qu'avec une longue pratique doublée de la science dont nous venons de parler.*

En nous lisant, quelques personnes s'écrieront : « Mais je ne veux pas apprendre tout cela, je ne désire pas devenir un artiste de profession! Ce que je demande aux arts c'est le passe-temps agréable, la récréation et l'oubli des affaires! Je veux m'amuser avant tout et ne pas m'astreindre à travailler comme à mon bureau... » A ces personnes nous répondrons que l'art ne peut être récréatif que s'il est pris au sérieux, car on ne peut s'en amuser qu'à la condition de suivre une méthode et de constater des réels progrès. C'est perdre son temps et courir au découragement certain, si l'on travaille sans suite et sans conseils.

L'aquarelle plus que les autres procédés de peinture demande une application de tous les instants, car son métier est délicat, subtil même!

Pour certains amateurs le métier tient lieu de science et suffit à lui seul à combler toute leur ambition. Avoir lavé proprement un ciel bleu (sans nuages) sans taches et sans reprises, savoir exécuter des roseaux, des feuillages et des branches claires sur un fond foncé, en réservant adroitement les plus petites lumières, tout leur idéal d'art tient là; jamais on ne pourra leur faire admettre que c'est le côté puéril, en tout cas secondaire et presque négligeable.

Le métier a bien un rôle et ne peut être exclu, certes, mais il ne doit se montrer qu'après la science; c'est une belle écriture qui rend le récit agréable à lire et en augmente l'intérêt, mais comme on le pense ce n'est que secondaire. L'aquarelle ne se retouche pas, elle vient du premier jet; elle est bonne ou mauvaise, mais les corrections, les repentirs lui sont interdits, attendu que le remède est pire que le mal.

Aux personnes studieuses, aux amateurs du beau, aux chercheurs du mieux qui veulent apprendre à peindre à l'aquarelle, nous dirons donc : Apprenez à dessiner, faites du pastel d'abord, de la peinture à l'huile ensuite, et quand vous aurez appris la science du dessinateur et du peintre, il vous sera facile alors d'apprendre l'art de l'aquarelliste car vous n'aurez plus qu'à lui demander les secrets de son métier et à vous approprier son adresse de main.

Procéder de façon inverse, nous l'avons dit déjà, serait perdre son temps.

E. H.

Table des Matières et des Planches

LE FUSAIN

Planches hors texte.

LE CRAYON

Planches hors texte.

LE PASTEL

Planches hors texte.

LA POCHADE (Peinture à l'huile.)

Planches hors texte.

L'AQUARELLE

Planches hors texte.

Le Paysagiste devant la Nature

PREMIÈRES LEÇONS DE DESSIN

LE FUSAIN

CHAPITRE PREMIER

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Depuis les commencements de la peinture et probablement avant que la peinture ne fût connue, le dessin au fusain a été employé par les artistes ; on peut affirmer que ce procédé est le plus ancien puisque l'instinct conduit les hommes les moins disposés aux reproductions graphiques, à charbonner sur les murailles de grossières figures qui sont des dessins au fusain.

Nous ne ferons pas ici l'histoire du procédé que nous allons décrire ; nous nous bornerons à dire que tous les maîtres ont dessiné au fusain plus ou moins sommairement, lorsqu'ils cherchaient à fixer les premiers traits d'une esquisse ; certains de ces grands artistes ont même donné à leur imagination une forme définitive en exécutant des chefs-d'œuvre au moyen du dessin au fusain. Chacun sait que Decamps, Corot, Marilhat, Millet, etc., ont exécuté des merveilles avec ce procédé, et plus près de notre époque encore des artistes de grande valeur ont employé presque exclusivement le fusain comme un moyen suffisant pour traduire toutes leurs impressions. Lalanne, Appian et Allongé sont devenus des spécialistes que la renommée a suffisamment consacrés pour qu'il soit superflu de faire ici leur éloge.

Le charme, la grâce, la délicatesse de l'exécution ainsi que l'expérience consommée déployée par Allongé dans les moindres croquis, ont amené la vogue et fait de ce procédé un délassement agréable pour tous les amateurs d'art, désireux de rapporter d'un voyage des souvenirs croqués rapidement.

On ne pouvait, en effet, trouver un moyen plus expéditif et plus complet, car autrefois on ne connaissait pas le Kodak, qui pour une somme minime permet de photographier les sites, les mouvements de la foule, les animaux, même les machines les plus rapides, sans savoir exactement ce que c'est que la photographie et comment se révèle sur la plaque sensible l'image que l'on a saisie. Les amateurs de dessin se sont raréfiés depuis que l'instantané a été mis à la portée de tous, mais si beaucoup ont délaissé l'art, il ne faut pas le regretter outre mesure, attendu que les déserteurs n'étaient généralement pas suffisamment doués pour devenir des artistes, puisqu'ils n'avaient pas la foi. Il faut donc se réjouir de l'invention de la photographie qui, en apportant des documents aux artistes, en facilitant leurs recherches, a, du même coup, déblayé la route de l'art encombrée par des paresseux et des inutiles.

CHAPITRE II

DOIT-ON SE SERVIR DE LA PHOTOGRAPHIE QUAND ON VEUT DESSINER DES PAYSAGES AU FUSAIN ?

Voilà une grave question qu'il est nécessaire d'éclaircir, car chacun se sert plus ou moins de renseignements photographiques et tous déclarent qu'il ne faut pas en faire usage.

La vérité est que pour s'aider d'une photographie, il est indispensable de savoir très bien dessiner afin de pouvoir discerner ce qui est utilisable et ne pas s'exposer à des erreurs de proportions dont la photographie est coutumière quand les objets sont

vus de trop près, ou que les couleurs sont antiphotogéniques.

Lorsque l'on demande un renseignement à la plaque sensible, il faut avant tout se rendre compte si elle le donne très juste de proportions.

Dans un paysage il est facile d'être trompé sur la perspective, si l'on s'en rapporte entièrement aux aimables, aux séduisantes reproductions de la nature par l'appareil photographique.

Lorsque l'on dessine des figures ou des animaux il est facile de voir les exagérations, les déformations des parties, parce que nos yeux sont habitués aux proportions animales qu'une tête trop grosse rend grotesque, comme des mains ou des pieds trop grands ridiculisent une figure. Mais dans un paysage il faut une science consommée pour s'apercevoir des déformations; c'est pourquoi la photographie ne peut être utilisée que par ceux qui, pouvant se passer de cet auxiliaire, s'ils lui demandent un renseignement, sont cependant assez sûrs d'eux-mêmes pour pouvoir le choisir et au besoin le corriger en l'employant.

La séduction des petits détails photographiques est toujours vive chez les débutants, mais comme elle est un des grands obstacles aux progrès, il faut bien se garder de consulter la photographie, quand on commence à dessiner d'après nature.

Ce qu'il faut chercher à rendre c'est l'impression et le caractère d'un paysage, deux choses que la photographie interdit et déforme comme à plaisir. Elle le fait d'ailleurs d'une manière si charmante et ses mensonges sont si délicieux, que, parfois même, ils sont plus agréables que la vérité; ce n'est pas cependant une raison que les débutants doivent invoquer, car pour devenir un artiste il faut copier consciencieusement la nature lorsqu'on l'étudie.

Nous allons dire dans ce qui suit, comment on procède pour dessiner des paysages au fusain en s'installant en plein air.

CHAPITRE III

L'OUTILLAGE

Il est nécessaire de se munir tout de suite des objets indispensables et du matériel d'un paysagiste, car pour s'installer dehors il faut y avoir ses aises, c'est-à-dire être protégé du soleil, du vent et de la pluie par un parasol très solidement planté. Ce parasol doit même, pour plus de sécurité, être renforcé par des cordes tirant dans plusieurs sens pour éviter les accidents quand le vent s'élève.

Il faut aussi être bien assis et que le châssis sur lequel le papier est tendu soit fixé sur un chevalet à crémaillère, ou bien que le bloc, si c'est le bloc qui est préféré, soit placé verticalement dans le couvercle d'une boîte formant chevalet, supportée par des pieds à coulisses en cuivre.

Le matériel spécial du dessinateur au fusain a une très grande importance, on ne peut lui en substituer un autre qui soit improvisé sans réflexion, parce que, en dehors de toutes les considérations d'art, il y a un procédé, une méthode à suivre qui exigent des précautions préalables sans lesquelles le succès serait des plus problématiques.

Le papier doit être l'objet d'un choix tout particulier.

On ne peut pas davantage employer n'importe quel genre de fusain, puisqu'ils ont tous un rôle spécial; si l'on veut obtenir un bon résultat, il est donc nécessaire de procéder à un classement judicieux.

Comme chacun possède en soi un sentiment personnel et une vision d'art qui sont des qualités natives, il faut s'appliquer à les conserver et à les développer; c'est là surtout ce que doit viser le professeur dont les conseils aideront l'élève à se connaître lui-même. C'est pourquoi étant pénétré de la vérité de cette pensée nous ne voulons pas imposer des papiers particuliers ni des recettes spéciales pour obtenir une imitation de ceci ou de cela, car ces procédés obligent à imiter le professeur bien plus que la nature, et ce serait tourner le dos à notre but que de les recommander.

Nous nous bornerons simplement à citer les noms des papiers qui nous ont paru les plus aptes à servir le dessinateur au fusain, tout en conseillant aux jeunes artistes de les essayer tous et de décider eux-mêmes de leurs préférences.

CHAPITRE IV

LES PAPIERS

Le papier *Lalanne* est excellent, le papier *Allongé* est très agréable, l'un et l'autre se vendent en

feuilles que l'on peut tendre soi-même sur un châssis; on les trouve également toutes tendues et formant des blocs de différents formats, ce qui est très pratique.

Le papier *Bulle*, jaune ou blanc est aussi très bon et se tend facilement sur de grands châssis. Enfin le simple papier gris à vingt centimes le rouleau, celui que l'on nomme *papier de sous-tenture*, parce qu'il se colle sur les murs des appartements avant d'y tendre les papiers peints, ce modeste papier est excellent pour dessiner au fusain. Il faut convenir cependant que sa fragilité est plus grande, que la largeur de ce papier n'est que de cinquante centimètres et qu'il s'y rencontre quelquefois des épaisseurs de pâte qui gênent le dessinateur; mais en revanche il a pour lui les avantages suivants : il coûte peu, il a huit mètres de longueur, il possède une variété de tons dans les nuances grises et roses qui permettent de rehausser les dessins avec le crayon blanc, le blanc de gouache et toutes les couleurs gouachées; toutes ces qualités sont appréciables, et les artistes comme les débutants trouveront de bonnes raisons pour utiliser ce papier. Voici d'ailleurs un excellent moyen d'employer le papier gris, dit *sous-tenture :*

On tend un morceau de calicot sur un châssis semblable à ceux des toiles tendues pour être peintes; ce châssis peut, au gré de chacun, varier dans sa dimension, cependant, comme le papier *sous-tenture* n'a que cinquante centimètres de large, le châssis que l'on voudrait couvrir ne pourrait avoir plus de quarante centimètres; quant à sa longueur, elle est facultative, puisque nous avons dit que le rouleau de papier a huit mètres; prenons la longueur à soixante centimètres, ce qui donnera un format allongé très agréable.

Lorsque le châssis sera tendu de calicot, on le recouvrira de papier en procédant ainsi :

La feuille de papier sera laissée dans son entière largeur, soit $0^{m},50$; la longueur sera limitée à $0^{m},70$. Cette feuille de papier ayant été placée à plat sur une table, ou sur un marbre de commode tenus très propres, on mouillera le papier en passant légèrement une éponge fine sur toute la surface; il est nécessaire de ne pas repasser deux fois à la même place avec l'éponge mouillée, afin de ne pas rendre le papier trop fragile. Ensuite on place le châssis sur la feuille de papier puis on passe, à l'aide d'un gros pinceau dit *brosse d'un pouce*, de la colle de pâte sur toute l'épaisseur du châssis; enfin on rabat l'excédent du papier en l'appliquant sur le châssis encollé en ayant bien soin de ne pas tirer davantage d'un côté que de l'autre et en ne se préoccupant pas de la tension imparfaite qui n'est que momentanée. En séchant, le papier sera très uni et très bien tendu. Le dernier soin à prendre consiste à laisser l'opération se terminer elle-même, en tenant le châssis dans un endroit sec et tempéré; le soleil ou le feu feraient tout déchirer si on en approchait le papier tout humide.

Ce qui vient d'être dit s'applique à tous les genres de papiers que l'on veut coller pour les tendre; plus ils sont forts, plus on peut les mouiller; mais les papiers épais peuvent se passer du soutien d'un calicot qui a l'inconvénient de gêner le fixage à l'envers de la feuille; cependant si l'on désire fixer ainsi le papier *sous-tenture*, il n'y a qu'à détacher la feuille du châssis en passant tout autour la lame d'un canif; le papier étant ensuite tenu aux quatre coins et retourné, il est aisé d'étendre le fixatif à l'envers.

On peut encore concilier les exigences de la tension du papier soutenu par derrière, sans gêner l'opération du fixage; il suffit pour cela de tendre une forte mousseline qui remplace le calicot sur le châssis; le dessin peut alors, tout en restant tendu, être fixé par derrière, car si l'on a soin de verser abondamment le fixatif, il passera facilement au travers de la mousseline et fixera le dessin.

CHAPITRE V

LES FIXATIFS

Ce traité ne voulant favoriser aucune réclame, nous ne recommanderons pas plus les produits de telle maison que ceux de telle autre; nous laisserons au choix du lecteur la faculté d'essayer toutes les marques. Cependant ce chapitre n'aurait aucune raison d'exister si nous n'apprenions aux débutants qu'il est aisé de faire soi-même un bon fixatif en faisant dissoudre pour cinquante centimes de gomme laque blanche pulvérisée dans un litre d'alcool pur.

La gomme laque jaune est excellente aussi, elle

teinte le papier et lui donne un ton chaud très agréable, surtout pour les fusains qui représentent des couchers de soleil.

La gomme laque se pulvérise facilement en la plaçant entre deux feuilles de fort papier, ce qui permet alors de l'écraser à coups de marteau sans en perdre une parcelle. On verse ensuite la poudre dans la bouteille d'alcool où elle se fond à froid en vingt-quatre heures. Il est prudent d'agiter la bouteille au moment de fixer un dessin pour que le fixatif possède bien toute son action.

Il est certainement inutile de rappeler ici que le fixage du fusain s'obtient à la perfection en vaporisant directement le fixatif, et que tous les appareils peuvent être utilisés à cet effet; le seul inconvénient est l'engorgement trop facile des tubes, c'est ce qui oblige à des soins tout particuliers et à un nettoyage complet du vaporisateur employé.

CHAPITRE VI

LES FUSAINS. ESTOMPES. AMADOU. MIE DE PAIN. GOMME, ETC.

Voici d'abord le *Fusain pour le trait* dit *vénitien*. Ce fusain est plus dur et d'un ton plus gris que les autres, ce qui permet de le tailler très fin et d'esquisser légèrement ; en appuyant très peu on obtient des lignes suffisantes et l'on a la ressource d'effacer plusieurs fois sans entamer la fleur du papier.

Ce fusain est indispensable pour la mise en place d'un dessin

Le *Saule trié* est un excellent fusain de choix, très noir, très tendre et se prêtant admirablement à tout ce qu'on lui demande.

Le *Décorateur* (son nom l'indique) est très employé pour les grands dessins, car il marque facilement, et sa proportion donne la facilité de couvrir en peu de temps de grandes surfaces. Les morceaux ordinaires sont plus gros que le pouce ; c'est ce qui permet, en l'usant sur une feuille de papier de verre, d'obtenir une large surface plate, bien unie, fort utile dans beaucoup de cas pour couvrir rapidement, notamment pour l'exécution des fonds et des terrains.

Le *Fusain* dit *Mignonnette*, pas plus gros qu'un cure-dents, est à la fois résistant et tendre, ce qui permet de le tailler très fin pour dessiner les détails les plus ténus ; sa qualité dominante est de donner des noirs intenses, aussi est-il très utile pour tout ce que l'on veut dessiner. Avec ces quatre fusains on peut suffire à tout, mais il y en a d'autres encore, comme le *Fusain des Artistes*, la *Sauce de fusain*, etc. dont nous ne parlerons que pour mémoire et pour le cas où l'on désirerait les essayer.

Le *Crayon Conté* (dit *velours*) est un crayon très noir et très tendre qui peut aussi être recommandé, car il rendra des services en ce sens qu'il se taille plus fin, et avec plus de facilité que le fusain ; il a son utilité pour finir et accentuer certaines touches après le fixage d'un fusain.



Fig. 1.

Les doigts, réunis ou indépendants, jouent un très grand rôle dans l'exécution d'un dessin au fusain, néanmoins il est fort utile d'employer des estompes (fig. 1) de différentes formes et différentes grosseurs, depuis la grosse estompes de papier gris, jusqu'aux plus petits *tortillons*. Une estompe plate et large dite *Patte de lièvre* est souvent d'un réel secours ; enfin les estompes de peaux de diverses grosseurs sont aussi indispensables.

L'estompe plate sert à étaler le fusain pour les parties unies comme les eaux calmes où le reflet du ciel se montre.

Les estompes de peau servent à enlever le fusain ou à diminuer la valeur d'un noir qui peut à volonté devenir une demi-teinte ou un clair.

L'*Amadou* est très employé pour effacer le fusain, surtout au moment de l'esquisse.

La *Gomme mie de pain*. L'*Ouate*. — Le dolage (rognures des peaux provenant de la fabrication des gants), l'amadou, les estompes de peau, l'ouate, les vieux chiffons de toile ou de laine, les pinceaux de martre huilés et surtout la mie de pain rassis : toutes ces choses ont leur emploi pour effacer plus ou moins, pour enlever des traits clairs dans des parties d'ombre, pour détacher des branches claires parmi des feuillages ou des troncs d'arbres. Nous expliquerons plus loin comment on se sert de ces auxiliaires, lorsqu'en pratiquant nous aurons l'occasion de nous en servir.

Le *Scalpel employé comme grattoir.* — Cet instrument (fig. 2) qui sert à tailler les fusains et à gratter pour enlever les parties claires sur les feuillages, les herbes, etc. est un outil très précieux dont l'emploi



Fig. 2.

est fréquent ; pour qu'il soit à même de rendre tous les services que l'on en attend, il convient de l'aiguiser très souvent afin qu'il coupe comme un rasoir. C'est pourquoi il est nécessaire d'avoir avec soi une petite pierre à affûter sur laquelle on passe souvent la lame pour lui conserver son tranchant et sa pointe.

CHAPITRE VII

LES VALEURS ET L'EFFET

Une des grandes difficultés qui s'offre tout d'abord pour le débutant, c'est la perception visuelle des valeurs lorsqu'il dessine d'après nature. Cela tient beaucoup à la mauvaise manière dont on lui a montré à dessiner au collège ou ailleurs, car les méthodes employées se résument presque toujours à faire copier à l'élève des lithographies plus ou moins habiles d'exécution (fig. 3). Le néophyte met du noir où il en voit sur le modèle, mais ne sait pas se rendre compte pourquoi il en faut plus ici qu'ailleurs ; il prend même plaisir à en mettre partout, s'imaginant que ce sera plus beau.

Le malheur c'est que dans bien des cas, du moins c'était ainsi autrefois, le professeur ne se donne pas la peine d'expliquer à l'élève quelles sont les raisons d'un noir unique dans un dessin, et



Fig. 3. — Dessin lithographié d'autrefois.

ne sait pas démontrer les lois du rayonnement de la lumière et des valeurs.

L'élève s'imagine alors que l'adresse de main tient la plus grande place dans l'art du dessinateur et il s'applique (s'il dessine un paysage) à imiter toutes les feuilles comme elles sont exécutées sur le modèle lithographié.

Il convient de dire à l'excuse du professeur, que disposant d'une heure ou deux seulement pour corriger un certain nombre de dessins, il ne peut faire un cours complet à des enfants qui ne comprendraient qu'à la condition que tout leur soit démontré par des exemples frappants. Or parler des valeurs à propos de paysages copiés sur des modèles où elles n'existent pas serait une pauvre manière d'enseigner.

Pour éviter des pertes de temps, pour ne pas fausser le goût et donner de mauvais principes aux jeunes élèves qui veulent apprendre à dessiner des paysages, il est bien préférable de leur faire copier des objets, des cubes, des plâtres, des boîtes de tous genres ainsi que cela se pratique actuellement dans l'enseignement du dessin. L'étude du paysage



Fig. 4. — Terrain de premier plan avec herbes et ajoncs en fleurs.

pourra être enseignée ensuite en travaillant directement d'après nature.

Ce genre de dessin pourrait même être exécuté par les enfants, auxquels le professeur expliquerait dans des promenades collectives comment il faut voir la nature. Comment on la résume à grands traits par des lignes générales, comment enfin, on établit les plans d'ombre et de lumière qui donnent l'effet d'ensemble.

Avec le mauvais enseignement reçu étant enfant l'élève devenu homme et voulant occuper ses loisirs ou ses vacances en dessinant des paysages sans se préoccuper des valeurs dont il n'a jamais entendu parler, ne peut rien espérer de bon comme résultat, même s'il a assez de facilité pour mettre en place un motif très difficile. Ce qui l'en empêchera dès les premiers coups de crayon, c'est l'intérêt que prendront tout de suite les moindres détails. Ces détails exécutés avec soin nuiront à l'effet général, car le novice voudra montrer tout ce qu'il voit, depuis les rugosités d'un tronc d'arbre, jusqu'aux ardoises du clocher de l'église que l'on aperçoit au loin ; si vous le lui reprochiez, il vous dirait naïvement qu'il dessine ce qu'il voit avec conscience.

La conscience prise dans ce sens est une profonde erreur, parce que pour représenter des détails de premier plan et des détails lointains, il faudrait tenir compte de leur volume par rapport à leur plan, et de leur degré de noir par rapport à leur éloignement ; ce qui se résume par proportions et valeurs.

Dans un premier plan de terrain rempli d'herbes et de fleurs, il n'est pas possible d'essayer de les dessiner toutes, il faut les interpréter par des masses et par des plans qui diminuent de volumes et de valeurs en s'éloignant (fig. 4).

Nous dirons plus loin comment, en raison des

sacrifices nécessaires à l'unité d'effet d'un dessin, le raisonnement des valeurs et leur juste interprétation amènent à simplifier et presque à ne plus voir les détails, sauf à l'endroit sur lequel on veut attirer l'attention, celui qui a motivé le choix du paysage, ou comme on dit dans les ateliers, sur *ce qui fait tableau*. La plus grande difficulté pour le débutant c'est la simplification des plans qui doivent se résumer à une valeur générale. Il faut convenir que c'est très difficile, surtout si on ne vit pas dans un milieu d'artistes, ou d'amateurs éclairés, car alors on se sent absolument dérouté par la multiplicité des détails que l'on ne sait pas ramener à ne former que des masses et des plans.

Nous allons essayer d'exposer comment on arrive à voir simplement les masses et les valeurs d'un ensemble de paysage, mais nous commencerons par prendre comme exemple un seul arbre d'abord, puis nous montrerons tous les plans.

CHAPITRE VIII

LES MASSES ET LEURS VALEURS RELATIVES

Les arbres, en général, sont extrêmement difficiles à dessiner, ils constituent pour ainsi dire, la pierre de touche avec laquelle on reconnaît la maîtrise d'un paysagiste ; aussi ne voit-on que rarement les débutants essayer de les étudier autrement que de très loin.

On nous objectera peut-être que nous aurions dû commencer ce cours de dessin au fusain, en prenant des exemples plus simples et n'aborder complètement les études d'arbres de premier plan qu'à la fin. Mais nous avons pensé au contraire qu'il était préférable de s'attacher tout de suite à faire comprendre les lois et la science qui démontrent l'art du paysagiste, en prenant comme exemple le dessin d'un arbre qui résume tout.

Nous sommes persuadés qu'un débutant aura très vite compris que les études difficiles sont celles qui intéressent le plus, et que s'il a la persévérance de continuer à étudier les arbres seuls, puis des groupes d'arbres à différents plans, il aura vite appris à saisir des ensembles avec ciels, maisons, terrains, etc., en raison de cet adage : *Qui peut le plus, peut le moins*. Voilà pourquoi nous commencerons nos explications sur le dessin au fusain en abordant tout de suite l'étude d'un arbre : *La mise en place de l'ensemble. Les grandes lignes enveloppant les masses et montrant leur balancement.*

On voit par les croquis (fig. 5 et fig. 6), combien la silhouette générale d'un platane se trouve simplifiée tout en conservant bien son caractère, peut-être même en l'accentuant ; le dessin hors texte, planche 7, montre l'arbre terminé.

L'arbre ainsi construit ressemblera toujours au modèle, puisqu'il en est l'expression et qu'il en montre le trait typique comme la caricature qui est l'exagération des traits.

L'enveloppe et le balancement des masses ont besoin d'être expliqués ici, puisque nous ne nous adressons pas à des artistes professionnels qui, eux, sont tous familiarisés avec ces termes employés dans des académies de dessin et de peinture.

L'enveloppe d'une ligne est facile à saisir, c'est le contour extérieur, ou la silhouette enveloppée par un autre contour ainsi que le montre le croquis (fig. 8 et 9).

On voit que le contour n° 1 se trouve enveloppé et comme doublé par le contour n° 2 ; que le contour n° 3 est lui-même enveloppé par le n° 4.

On pourrait résumer cette observation en disant qu'en principe, pour bien observer l'enveloppe et le balancement des lignes : *Là où il y a un creux d'un côté, il doit y avoir une bosse de l'autre.*

La silhouette générale de l'arbre étant établie, on passe ensuite à la division des masses intérieures, puis on prépare celles qui sont dans l'ombre en les rayant avec de larges traits de fusain et cela donne déjà l'indication de l'effet par les ombres et les lumières.

Lorsque l'arbre est ainsi préparé il est facile alors de se retrouver dans le labyrinthe des feuillages puisque le contour des massses détient le fil d'Ariane qui doit guider le dessinateur. Il s'agit maintenant de modeler ces masses pour les faire tourner en observant bien les valeurs des ombres, des demi-teintes et des lumières ; c'est en examinant attentivement ces valeurs que l'on distingue où se trouvent le plus grand noir et le plus grand clair, deux observations qui amènent à produire l'effet général donnant le relief.

Il est facile de se rendre compte, par ce qui vient d'être dit, combien la question du détail des feuillages se trouve simplifiée, puisqu'en effet elle se trouve résumée à l'observation de quelques masses

très exécutées que l'on voit au premier plan ; quant aux autres leurs détails se fondent dans l'ensemble d'une valeur ainsi que le montre le dessin (fig. 6).

La beauté d'un dessin au fusain tient surtout à l'aspect de sa couleur noire toute particulière ; elle ne s'obtient que par la franchise de l'exécution. On entend par ces mots une exécution obtenue facilement, presque sans retouches et du premier jet.

On s'aperçoit d'ailleurs très vite qu'en retouchant souvent, en effaçant, en remettant ensuite, etc., le papier se fatigue, le grain en s'altérant donne une exécution molle et le ton qui était primitivement d'un beau noir bleu, devient peu à peu jaune et roux, ce qui est horrible.

Il est très difficile aux débutants qui ont beaucoup de choses à apprendre de la science et de la théorie de la lumière et ne peuvent établir un ensemble qu'avec peine, en effaçant et en recommençant souvent, d'obtenir de beaux noirs dans leurs dessins, puisque pour y réussir il est nécessaire de placer les noirs du premier coup. Cependant il est possible d'y parvenir si dès les commencements on procède par des traits à peine appuyés, pour indiquer les masses et qu'ensuite on esquisse très légèrement les ombres par un frottis peu apparent, ayant pour but de se rendre compte des valeurs.

Lorsque l'on est enfin renseigné sur l'endroit où se placera le plus grand noir, on le pose en donnant

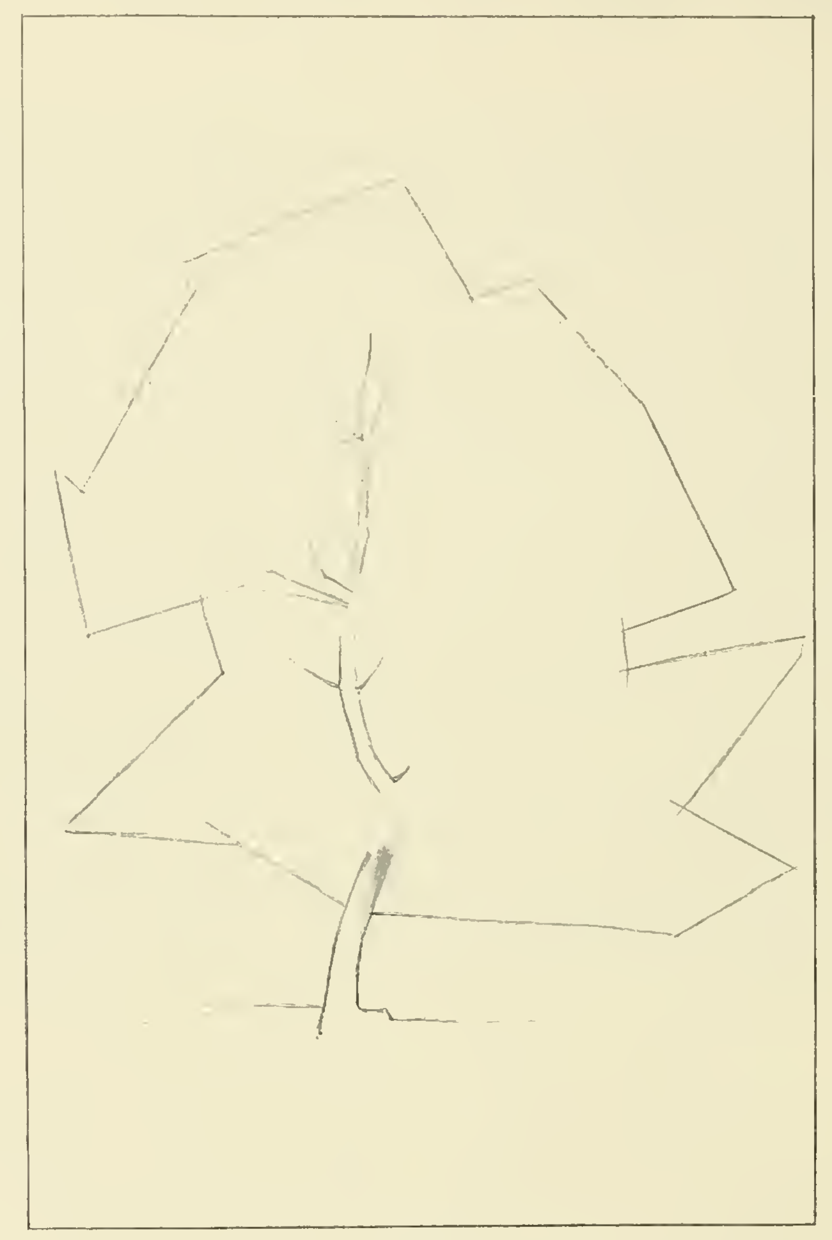


Fig. 5.

tout de suite le maximum possible et on n'y revient plus.

Le grand clair s'obtient en ménageant le blanc du papier, puis en teintant plus au moins le reste : l'effet est obtenu.

à la mise à l'effet et à la terminaison de chaque partie.

Mais avant de commencer ce travail il est utile de dire encore que pour ménager la fleur, l'épiderme, ou le grain du papier, les personnes peu familiarisées avec le dessin au fusain d'après nature

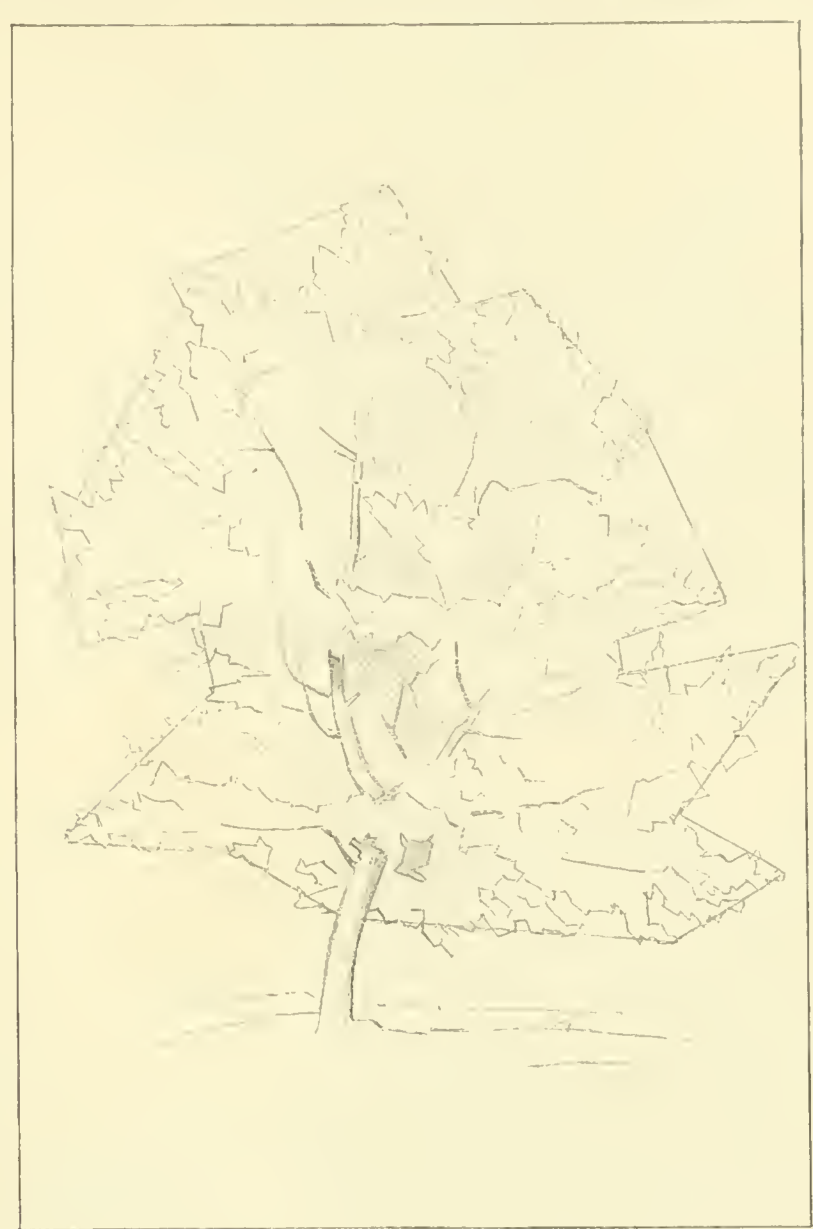


Fig. 6.

Nous allons maintenant expliquer le procédé pour exécuter entièrement le dessin d'un arbre.

CHAPITRE IX

EXÉCUTION D'UN DESSIN AU FUSAIN

Le papier bien tendu sur le châssis ou le bloc, le trait général bien en place, nous allons procéder

feront bien de chercher au préalable sur une feuille de papier quelconque, la forme de la silhouette ainsi que la division des masses, et d'en arrêter les contours avec un trait bien décidé, bien écrit.

Cette esquisse au trait sera alors calquée et décalquée ensuite sur le bloc, ou sur toute autre feuille de papier destinée à devenir l'exécution définitive. Par ce moyen on obtiendra un trait pur, sans avoir fatigué le papier ; nous ajouterons que pour décal-

quer le dessin il est nécessaire de noircir légèrement l'envers du dessin préparatoire en étendant partout un frottis de fusain. On l'étale ensuite en passant la main dessus et en frottant, pour que le fusain entre bien dans les grains du papier et qu'il n'en reste pas assez pour salir la feuille sur laquelle on l'appliquera pour opérer le décalque. On sait



Fig. 8.

qu'en repassant sur tous les traits à l'aide d'un crayon mine de plomb (dur) le dessin se trouvera reporté sur la feuille définitive. Ceci terminé, nous allons avant tout, teinter le papier pour obtenir la valeur du ciel, car malgré sa couleur bleu clair il est néanmoins plus foncé que les feuillages les plus clairs de l'arbre.

On a deviné que le papier doit être teinté comme il va être dit, avant de faire l'opération du décalque, et ceci est important, car cette préparation effacerait tous les traits du décalque si l'on s'y prenait autrement.

Le ciel sans nuages représente l'espace infini, l'air impalpable ; il s'agit donc de ne donner aucune forme et d'obtenir la valeur sans traits apparents. A cet effet nous emploierons la poudre de fusain et nous l'appliquerons sur le papier au moyen d'un tampon d'ouate recouvert d'une mousseline ou d'un chiffon de toile usée. On obtient une poudre fine en frottant un fusain sur du *papier de verre* très fin ; cette poudre étalée sur un morceau de papier posé à côté de soi, on y applique légèrement le tampon pour le charger de noir; puis on tamponne le dessin et l'on obtient une teinte égale, où cela est nécessaire.

Au moyen d'un chiffon usé et très doux on peut également étaler la poudre de fusain : c'est un travail facile qui s'exécute fort bien avec un peu de pratique.

On peut aussi teinter toute la feuille et ne réserver aucune lumière dans les feuillages ; cette façon de préparer les dessous a l'avantage de donner la valeur des demi-teintes du feuillage, de sorte qu'en

ajoutant les ombres et en enlevant les lumières avec l'amadou et la *gomme mie de pain*, on obtient rapidement le modelé. Nous donnons ce conseil comme un moyen à employer dans certains cas où les arbres sont si peu éclairés qu'il n'y a presque pas de parties dans la lumière ; en cas opposé, il est préférable de ne pas teinter tout le papier, car



Fig. 9.

les lumières réservées en dessinant sont toujours plus vives et plus variées de formes.

Le ciel uni étant obtenu, il doit être provisoirement laissé ainsi ; ce n'est que lorsque l'arbre aura été modelé, c'est-à-dire quand les masses d'ombres et de lumières auront été dessinées, qu'il pourra être remis des valeurs plus foncées si cela semble nécessaire à l'éclat des lumières du feuillage. Dans ce cas il convient alors de tailler un fusain dur et de frotter très légèrement le ciel pour ne pas laisser de traces de traits apparents et le foncer également sans le tacher.

C'est une opération délicate qui est excessivement facile à exécuter, elle ne demande que du soin et de l'attention.

Pour l'exécution des masses de feuillages il y a deux façons de procéder : la première consiste à noircir les plans graduellement, en augmentant peu à peu l'intensité des noirs et en ayant soin de réserver le blanc du papier pour les lumières. Pour procéder ainsi il est préférable de se servir d'un fusain qui soit toujours très bien taillé ; les branches fines et très noires s'exécutent avec le fusain dit *mignonnette*. On peut toujours remettre du fusain et remonter peu à peu les valeurs, de même que l'on peut aussi enlever un noir pour en faire une demi-teinte en se servant à cet effet des estompes de peau, ou de moelle de sureau ; les lumières très claires s'obtiennent avec la *gomme mie de pain* et la *mie de pain* rassis.

La seconde manière de procéder consiste à frotter

sur toute la surface de l'arbre un ton foncé et uni que l'on étale ensuite avec la main ; cette première ébauche forme une demi-teinte dans laquelle on ajoute les noirs et on enlève les lumières. Ce procédé donne de bons résultats, notamment dans les études de sous-bois, où sur un noir posé également on redessine ensuite en enlevant à coup d'estompe de peau, les troues placés dans la lumière ; nous aurons l'occasion d'expliquer plus amplement l'emploi de ce moyen qui permet d'obtenir rapidement l'effet général.

Avant d'entreprendre l'étude d'un ensemble de paysage avec arbres et maisons placés à différents plans, qu'il nous soit permis de dire que pour les débutants il est de toute nécessité de faire beaucoup de croquis d'ensemble et surtout des pochades d'effet, où tout le dessin se résume à voir et à noter les plans et leur valeur.

Lorsque l'on regarde un motif de paysage et que l'on veut essayer de le reproduire, il y a deux principales conditions à observer : 1° l'effet ou la distribution des ombres et des lumières ; 2° les lignes d'ensemble qui composent le motif de ce paysage.

CHAPITRE X

L'EFFET GÉNÉRAL OU LE CROQUIS DE L'EFFET

(Pl. 10.)

Le dessin au fusain a parmi ses différents avantages sur les autres procédés, celui plus particulièrement appréciable de donner l'effet général en quelques minutes de travail seulement ; c'est ce qui le rend si pratique pour saisir les effets fugitifs. Dans les effets ordinaires, c'est-à-dire ceux qui par un beau temps d'été se reproduisent à peu près semblables tous les jours aux mêmes heures, le fusain est le procédé qui permet de travailler le plus rapidement et le plus utilement.

La raison en est, comme il vient d'être dit, qu'en quelques minutes on a indiqué suffisamment l'effet général et qu'il est permis alors de travailler en considérant l'ensemble, ce qui est toujours un très grand avantage pour bien étudier les valeurs.

On sait que les valeurs tiennent la première place dans les études d'un paysagiste ; sans elles il n'y a pas de bons dessins, parce que l'effet juste ne pouvant être obtenu, la plus habile exécution demeure sans intérêt.

Il faut qu'au premier aspect d'un dessin on puisse déterminer le genre d'effet et l'heure que l'artiste a voulu montrer ; si ce résultat est obtenu le dessin est bon, mais il ne l'est qu'à ce prix. Si au contraire l'œil se complaît à l'examen des détails et des procédés d'exécution, on se trouve alors en présence d'un travail d'adresse et de patience qui n'a rien de commun avec une œuvre d'art.

Il est loisible de faire une comparaison entre les dessins des grands maîtres et ceux des artistes épris des détails qui se sont plus particulièrement occupés de l'exécution, mais ce traité n'étant pas un ouvrage critique, nous ne ferons pas le procès des célébrités acquises par un réel talent. Il nous aura suffi d'indiquer les comparaisons que chacun doit faire pour donner à comprendre que l'art n'est pas la reproduction exacte d'une petite branche et de toutes ses feuilles. Aussi, pour bien se convaincre de cette vérité, il est nécessaire de regarder attentivement les dessins au fusain de *Corot*, *Millet*, *Decamps*, pour ne citer que ces grands artistes. La comparaison de ces maîtres de tout premier ordre montrera alors combien s'éloignent de l'art ceux qui ne pensant qu'à l'exactitude des détails, malgré leur supérieure habileté, perdent ou négligent l'effet général qui doit dominer tout.

Les études sincères sont utiles et bonnes ; aussi est-il nécessaire d'apprendre à exécuter en copiant aussi exactement que possible d'après nature, toujours. L'étude des squelettes d'arbres, des branches et des feuilles de tout premier plan, sont particulièrement recommandables pour apprendre à exécuter ; mais ces études doivent se faire séparément, en ne montrant que l'objet de l'étude ; dans un effet général tous ces détails s'estompent en disparaissant ; s'ils étaient visibles, l'effet n'existerait pas.

CHAPITRE XI

L'ART DES SACRIFICES

La réelle difficulté dans un ensemble de paysage consiste à savoir élaguer.

Supprimer n'est pas aussi simple qu'on le pourrait croire, attendu qu'il ne suffit pas toujours d'effacer


E. Hazen

ce qui semble gênant : il faut interpréter et c'est bien là le plus difficile.

L'interprétation consiste à exécuter d'une manière rationnelle chaque partie d'un tout, afin de bien conserver l'effet général.

On résiste difficilement à montrer son adresse ou sa science ; c'est pour cette raison que les sacrifices en art sont si pénibles à faire, tant que l'on n'est pas pénétré de leur utilité primordiale.

Le malheur vient aussi, très souvent, des mauvais conseils.

On se trouve entouré d'amis et de parents bien intentionnés, mais qui ne sont rien moins que compétents en matière d'art, et ce sont eux qui par leurs critiques aussi fausses et réitérées que leurs éloges, entravent les progrès et souvent finissent par fausser le goût.

La tendance instinctive de s'appliquer aux détails, jointe aux reproches des familiers qui, eux, n'en trouvent jamais assez, font perdre de vue l'effet général et gâtent beaucoup d'œuvres qui auraient été bonnes. C'est pourquoi il est indispensable de régler la marche et la progression des études en divisant les travaux en trois ordres distincts :

1° *Etude-croquis* où il n'est observé que l'effet général ; 2° étude de la forme et de la ligne d'ensemble ; 3° étude de l'exécution des détails.

Après avoir ainsi divisé ses recherches, il convient de travailler absolument seul et de ne montrer ses études qu'à des personnes dont la science ou le goût éprouvés permettent d'avoir toute confiance.

Tant qu'il ne s'agit que d'études, tout ce que l'on voit dans la nature est utile à copier ; mais l'exactitude n'étant pas le but de l'art, il devient indispensable de penser au lieu de copier trop exactement si l'on veut faire œuvre d'artiste. C'est ce qui nous amène à dire qu'on ne peut que très difficilement parvenir à faire une œuvre d'art en travaillant uniquement d'après nature, parce que tout ce qui nous environne offre de l'intérêt, et qu'à tout vouloir montrer on perd fatalement l'unité d'ensemble sans laquelle il n'y a pas d'œuvre forte ; qu'il s'agisse du fusain ou de tout autre procédé, peu importe, les grands principes de l'art demeurent immuables.

L'unité d'ensemble est si difficile à obtenir d'après nature que cela est presque impossible ; c'est pourquoi les maîtres n'exécutaient leurs œuvres importantes que chez eux, dans le silence et le recueillement de l'atelier.

Corot, vers la cinquantaine, c'est à dire en pleine maturité de son talent, ne peignait que des études lorsqu'il travaillait dehors, et c'est avec ces études qu'il a fixé définitivement son idéal d'art et peint les belles toiles qui ont consacré sa réputation.

Cependant il a quelquefois exécuté des petits tableaux entièrement peints d'après nature, mais ces exceptions sont encore un exemple à citer pour le conseil qu'elles donnent ; en voici un exemple :

« Le divin Corot » était installé à Mortefontaine dans un superbe pays où il a beaucoup travaillé pendant sa longue carrière ; chaque matin il partait dès l'aube pour se rendre à l'étude, accompagné de E. Damoye, son élève préféré.

Le site choisi par le maître était les bords d'un étang très gracieux dont les eaux limpides reflétaient les frondaisons environnantes, que la buée matinale estompait délicieusement.

L'artiste, qui pour ce genre d'études employait de préférence des toiles d'un petit format, dite toile de 8, travaillait déjà depuis quelques matinées sur cette même toile, c'est dire qu'elle était couverte depuis longtemps et que pour tous les profanes elle semblait entièrement terminée. Son fidèle disciple E. Damoye, qui travaillait près de lui, se morfondait en retouches inutiles et sans but, ayant usé tous ses moyens, épuisé toutes ses ressources de métier ; il ne savait plus à quoi employer son temps et n'osait pas dire au maître qu'il avait fini, tant il le voyait personnellement occupé au même motif.

Les jours, les semaines passaient et les deux peintres retournaient chaque matin s'installer à la même place au grand désespoir de l'élève. Un jour enfin Damoye se hasarda à avouer son impuissance et demanda au maître s'il n'avait pas, lui aussi, terminé son étude.

— Non, mon ami, lui dit Corot, pas encore, il ne me reste plus maintenant qu'à tout repeindre ; et ce disant, il passa le grattoir sur toute la surface de la toile, au grand ébahissement du néophyte ; mais, ajouta-t-il, vous allez voir que cela ne sera pas long maintenant.

En effet, dans la même séance il repeignit partout, simplifiant les détails, ramenant tout à une unité d'aspect et à une exécution large qui en fit, non plus l'étude patiente et l'exacte copie de la nature, mais une véritable œuvre d'art qui demeure encore un

des nombreux chefs-d'œuvre de ce grand artiste.

Dirons-nous, encore à l'appui de cette thèse, que Daubigny, le grand paysagiste, le maître de l'impression crépusculaire, le prestidigitateur de la pochade exécutée d'après nature, ne procédait pas autrement ?

Ses plus belles œuvres ont été peintes, ou repeintes dans son atelier.

Les prés des Graves à Villerville ont été témoins de bien des exécutions de ce genre; que de fois les paysans qui le connaissaient et faisaient la causette avec lui en se rendant au travail, l'ont-ils vu racler à coups de rasoir, puis savonner dans les ruisseaux des grandes toiles sur lesquelles il avait travaillé bien des jours. A l'un de ceux-ci qui me l'a répété il répondit au reproche qu'il lui adressait sur son acte :

— Mais, mon ami, je ne détruis rien, tout ce dessous va me servir : j'ai appris mon tableau par tout ce que j'ai étudié, mais j'ai mal travaillé pour apprendre; maintenant je vais tout refaire à la fois: vous verrez cela ce soir quand vous repasserez. Quand le paysan repassa il vit un superbe lever de lune sur des prés en velours vert, magnifiques de tons et d'exécution et ce fut là une des plus belles toiles de Daubigny.

Un autre exemple aussi frappant et du même artiste : c'est à Auvers (sur Oise), pays où le maître avait un atelier et un garage pour son bateau.

Daubigny s'était enthousiasmé pour un immense champ rempli de coquelicots, il avait décidé d'en peindre un tableau de deux mètres de large et s'était mis à l'œuvre avec sa rapidité de décision habituelle; en quelques séances la toile fut terminée, mais le maître n'en fut pas absolument satisfait et il remit à plus tard le soin de terminer définitivement son œuvre. Quand il la revit chez lui, à Paris, dans le jour propice de l'atelier, il comprit que cette toile manquait d'unité et il la retravailla tant et si bien, qu'il la repeignit entièrement et en fit un superbe tableau qui eut un grand succès au Salon.

Daubigny, malgré toute sa science, avait été impuissant à faire devant la nature tous les sacrifices nécessaires à la réalisation d'une œuvre d'art : c'est ce qui prouve une fois encore que *la nature n'est que le dictionnaire où l'artiste puise les renseignements dont il a besoin pour l'aider à manifester son idéal d'art.*

CHAPITRE XII

LA FORME DES ARBRES ET L'ATTACHE DES BRANCHES

On ignore généralement l'énorme difficulté avec laquelle on va se trouver aux prises, lorsque l'on se propose de dessiner des arbres dépouillés de leurs feuilles; on s'installe bravement, mais l'on s'aperçoit vite qu'il faut une attention soutenue, une patience et une volonté très grandes pour aboutir à un résultat passable.

Bâtir rapidement le tronc et proportionner les branches mères d'un bel arbre, c'est là un travail auquel on parvient aisément en prenant des mesures et en les comparant entre elles: mais ce qui est particulièrement difficile à comprendre et à réaliser, c'est la forme et pour ainsi dire l'anatomie de l'attache des branches. C'est toute une étude à faire et elle demande une grande attention [1].

A notre époque on dessine peu et c'est un grand malheur pour l'art; on s'en apercevra plus tard quand l'exagération de l'école impressionniste qui sévit et dévoie tant de jeunes peintres, aura montré que le dessin est la qualité la plus importante d'une œuvre peinte, puisque c'est la seule qui persiste après les ravages du temps.

Les amateurs qui ne dessinent que pour l'amusement, ne prennent pas la peine de faire des études comme celle qui nous occupe et que nous conseillons parce qu'elles sont indispensables à la réalisation des progrès. Ils se contentent de copier chez eux des reproductions de fusains de *Allongé*, ou de *Lalanne ;* c'est plus facile et moins pénible que le travail d'après nature, mais ils ne progressent jamais.

Tous les artistes réellement épris de leur art, depuis les primitifs jusqu'à nos jours, tous ont senti que la forme, c'est-à-dire le dessin d'un arbre, était aussi difficile et aussi nécessaire à étudier que celle d'une figure. Plus près de nous, mais bien loin encore, nous voyons les grands paysagistes, comme *Claude Lorrain* (1600 à 1682); *Nicolas Poussin* (1594 à 1655), dessiner les arbres avec

[1] Nous ne pouvons répéter ici ce que nous avons dit et montré dans notre précédent ouvrage *Les différentes essences d'arbres* (H. Laurens, éditeur). Dans ce volume-album qui comprend 32 planches (50 × 38) nous avons pris, analysé et dessiné dans leur ensemble et leurs détails (troncs, attaches des branches, nervures des feuilles, etc.), quelques-uns des arbres les plus communs de nos climats.

PL. 11



la même attention que les figures et les parties d'architectures qui composent leurs tableaux. Puis vinrent les maîtres hollandais tels que *Jean Wynants* (1600 à 1680) ; *Albert Everdingen* (1621 à 1675) ; *Frédéric Moucheron* (1633 à 1686) ; tous furent épris de la grâce et de la majesté des arbres, qu'ils reproduisirent avec une très grande perfection.

De plus grands maîtres leur succédèrent encore, lorsque les *Jacques Ruysdaël* (1628 à 1682) et *Meindert Hobbema* (1638 à 1709) créèrent leurs immortels chefs-d'œuvre qui font l'admiration des artistes et le plus bel ornement des musées d'Europe.

La conscience extraordinaire avec laquelle ces maîtres ont étudié les arbres confond les plus attentifs et les plus habiles peintres, car ces grands artistes n'avaient pas à ces époques éloignées, le secours de la photographie; ils devaient donc travailler davantage pour saisir les secrets de la forme, puisqu'ils ne pouvaient pas la contrôler avec des documents indiscutables.

Il serait fort intéressant d'étudier par des comparaisons l'art des siècles passés et celui d'aujourd'hui, en rapprochant par des photographies de tableaux les ouvrages modernes aux travaux anciens et en complétant cette sérieuse étude par des photographies d'arbres faites d'après nature.

Ces comparaisons montreraient combien les grands maîtres anciens étaient allés loin dans la science du dessin des arbres; elles feraient voir aussi avec quel art ils savaient interpréter la nature et en tirer le maximum de pittoresque, tout en restant si vraisemblables que l'arboriste le plus exigeant se trouve satisfait.

L'étude si passionnante de la forme des arbres est une récréation instructive que nous ne saurions jamais assez recommander aux jeunes artistes ; c'est pourquoi ils doivent rechercher les occasions de dessiner des sous-bois où les arbres offrent avec leurs belles structures, des formes et des effets de lumières puissants et variés. Nous allons, dans ce qui suit, donner quelques conseils sur les moyens à employer pour dessiner un sous-bois où la réunion de quelques arbres forme un groupe enchevêtré.

CHAPITRE XIII

SOUS-BOIS EN HIVER

Les paysages forestiers et même les simples sous-bois offrent un intérêt puissant pour le dessinateur; chacun sait tout le parti que des artistes de valeur surent tirer des bois de Meudon, Clamart, Viroflay, etc., où Troyon et César de Cooke peignirent des merveilles. Quant aux forêts, et pour ne citer que celle de Fontainebleau, on n'ignore pas que toute l'école de 1830 y trouva les éléments de sa science et de sa réputation.

Rousseau, Diaz, Courbet y ont puisé toute leur vie et cette brillante pléiade, si nombreuse qu'elle soit, serait à citer tout entière pour les chefs-d'œuvre qu'elle en a su tirer, si nous voulions écrire ici l'histoire de la forêt si intimement liée à l'école romantique.

Parmi les plus beaux chantres de *La Mare aux Fées*, du *Bas Bréau*, des *Ventes à la Reine*, de *Franchart*, etc., on ne peut passer sous silence Karle Bodmer qui a interprété ces sites connus dans des dessins inoubliables.

De tous les procédés graphiques, on peut soutenir que le fusain est le plus qualifié pour donner rapidement l'aspect d'un coin de forêt. On peut en effet, et avec quelques coups de fusain largement frottés, indiquer les grandes masses d'ombre et de lumière, ce qui est indispensable pour saisir les capricieuses et fugitives arabesques des ombres, dessinées sur le terrain et les troncs séculaires, quand le soleil illumine les silencieuses profondeurs forestières.

On sait aussi que la forêt, si belle en toutes les saisons, l'est davantage encore « *quand la neige et le givre ont remplacé la feuille et le fruit* ».

Mais sans aller loin, on peut trouver chez soi, ou presque, un coin de jardin où la réunion de quelques arbres formant sous-bois puisse servir à des études fort intéressantes lorsque la neige a pittoresquement ouaté les branches, les frondaisons vivaces et le sol. La planche hors texte ci-contre (pl. 11) intitulée *Sous-bois en hiver* est un paysage que l'on peut voir dans tous les pays.

PROCÉDÉS D'EXÉCUTION POUR DESSINER UN SOUS-BOIS.

Il va sans dire que l'on doit avant tout dessiner aussi correctement que possible, et par des traits

légers, les principaux troncs d'arbres, ainsi que les maisons, avant de songer à donner l'effet général. Lorsque tout semble bien en place on commence par placer les valeurs de demi-teinte en frottant du fusain dit *vénitien*. Ce dernier ayant l'avantage de ne pas marquer aussi noir que d'autres, sert admirablement pour dessiner les seconds plans.

On écrase ensuite le fusain à l'aide d'une estompe de papier gris afin de donner une teinte générale et une facture unie propice aux plans éloignés, puis on repasse ensuite des frottis de *fusain dur*, pour augmenter la puissance des noirs là où elle semble nécessaire, comme sous les toitures, par exemple. Ce dernier frottis ne doit plus être écrasé à l'estompe, car les myriades de petites touches qui restent visibles sont nécessaires pour indiquer les vibrations de l'air.

Les parties de neige s'ajoutent ensuite au moyen de l'estompe de peau : il suffit pour les obtenir de dessiner ces parties blanches en passant l'estompe dessus et en l'essuyant dès qu'elle n'enlève plus suffisamment le fusain.

Lorsque tous les plans éloignés semblent terminés, on s'occupe tout de suite des grands noirs qui se trouvent placés sur le tronc principal, et comme on a eu le soin de réserver les blancs purs du ciel, les deux valeurs importantes de blanc et de noir se trouvent placées. L'effet se complète ensuite en dessinant toutes les branches de second plan au moyen du fusain dit de *Saule trié*.

Il faut toujours se préoccuper de la valeur de chaque chose par rapport à l'ensemble : c'est par cette observation que l'on est renseigné sur le degré de noir nécessaire à chaque tronc comme à chaque branche. On peut encore se servir de l'estompe de papier pour écraser le fusain sur les branches éloignées, mais il faut les repasser ensuite avec le fusain pour leur enlever cette apparence de mollesse que donne l'emploi de l'estompe.

Toute la partie de droite de cette planche se trouve aérée par les trouées du ciel et par les neiges indistinctes qui restent accrochées aux branches : pour obtenir cette impression il convient de dessiner toutes les branches très faiblement d'abord, puis de leur redonner de la fermeté là où cela semble nécessaire pour indiquer les différents plans.



Fig. 12.

Dans la partie de gauche où le soleil se devine très peu, on peut passer une valeur générale par un large frottis avec le fusain dit *des Décorateurs*, que l'on a soin d'user au préalable sur une feuille de *papier de verre* assez fin, de façon à ce qu'il offre une surface plate et unie qui aide à noircir très également aux endroits voulus.

Ce travail préparatoire étant établi, on écrase le fusain avec l'estompe de papier, puis on enlève les parties claires du ciel au moyen de l'estompe de peau et de la mie de pain.

Ce fond en demi-teinte étant préparé, on redessine dessus les arbres et leurs branches avec le fusain de saule, puis au moyen de l'estompe de peau on enlève les parties de neige qui recouvrent les branches.

Dans un tel effet de paysage les enlevés de clairs et de demi-teintes sur un fond préparé par des tons écrasés, sont fréquents. Pour les varier

de formes et de facture, voici comment on procède :

Les uns sont enlevés au moyen de l'amadou, d'autres sont enlevés avec du dolage de gants : tous sont obtenus en noircissant d'abord la place vigoureusement, puis toutes les parties sont tamponnées légèrement avec l'amadou, ou la peau des gants (dolage de gants), en ayant soin de tenir l'un et l'autre de manière à ce qu'ils forment quantité de petits plis capricieux pour qu'ils n'enlèvent pas le fusain d'une manière uniforme. Ces enlevés donnent des effets pittoresques et variés de valeurs, mais ils ont, par contre, l'inconvénient d'être très peu dirigeables, en sorte qu'ils donnent des formes capricieuses et souvent si différentes de celles que l'on la découpent sans sécheresse dans les parties sombres des feuillages.

Les trouées de ciel s'obtiennent au moyen de l'estompe de peau qui enlève le fusain presque entièrement, si l'on a le soin de l'essuyer souvent. On donne ensuite quelques touches à la gomme, ou avec une boulette de mie de pain pour obtenir des blancs très vifs, mais dans le milieu de la trouée seulement.

On peut obtenir encore d'autres demi-teintes en ménageant le blanc du papier d'abord, puis en le recouvrant ensuite par un frottis général ainsi que le montrent les deux croquis (fig. 12 et 13).

Enfin on peut aussi revenir sur un dessin ter-



Fig. 13.

attend, qu'on ne peut les utiliser malgré des essais et des retouches; dans ce cas le mieux est de repasser du fusain et de recommencer les parties mal venues.

Les enlevés exécutés de cette manière ne sont généralement que des moyens employés pour préparer une forme et une valeur, que l'on retouche ensuite en profitant de ce qui est utile, en employant à cet effet l'estompe de peau, la gomme et la mie de pain; c'est par la pratique que l'on devine soi-même ce qu'il convient d'employer. Nous ajouterons cependant à titre de renseignement que les trouées de ciel dans les arbres doivent toujours être relativement foncées quand elles sont petites; le ciel ne doit avoir beaucoup d'éclat que dans les trouées importantes et encore, pour ne pas être entraîné à les accuser durement, convient-il de les tenir un peu plus foncées d'abord et de remettre ensuite des enlevés plus clairs qui modèlent la lumière et

miné et fixé, en repassant de la poudre de fusain sur les parties que l'on veut foncer, en employant à cet effet le tampon d'ouate dont il a été parlé déjà : après de telles retouches il est nécessaire de fixer une seconde fois le dessin, et ce fixage doit être fait directement au moyen du vaporisateur.

Ce sous-bois se termine en exécutant l'arbre principal dont les noirs puissants sont obtenus d'un seul coup par le fusain dit *Mignonnette*, mais en réservant les parties de neige attachées au tronc. Les petites branches si délicates de formes et si vigoureuses de valeurs doivent être exécutées avec beaucoup de décision ; il faut les lancer hardiment et sans reprises, car elles ne posséderaient ni grâce ni couleur si elles étaient obtenues par des tâtonnements et des retouches. Il est préférable de laisser un trait qui ne semble pas aussi parfait de dessin qu'on l'aurait désiré, que de le retoucher, car alors le remède serait pire que le mal. Ce con-

seil ne s'applique, bien entendu, que dans le cas où l'on exécute un dessin : lorsqu'il s'agit d'étudier la forme on ne saurait jamais assez s'attacher à obtenir un dessin exact.

Enfin c'est par la valeur des neiges adhérentes à l'arbre principal que l'on termine ce dessin en les frottant légèrement avec un fusain dur et en pratiquant ensuite des enlevés à l'estompe de peau pour obtenir des tons clairs qui soient cependant légèrement plus foncés que le ciel. Ayant ainsi expliqué les procédés, il sera facile de comprendre comment il faut exécuter les terrains de premier plan en utilisant tout ce qu'on vient de lire.

CHAPITRE XIV

LES MAISONS ET LES ACCESSOIRES RUSTIQUES

(Pl. 14.)

L'étude des maisons rustiques est fort intéressante. On trouve dans tous les villages des endroits charmants à dessiner, il ne faut pour cela qu'un peu d'habitude car avec la pratique on a vite appris à se rendre compte de tout ce qui peut être utilisé.

La moindre baraque, le plus pauvre poulailler, la vieille porte d'un jardin, le puits, la fontaine, la cour de ferme avec ses arbres fruitiers, ses poules qui picorent, ses canards qui s'ébattent au bord du ruisseau, etc. ; toutes ces choses de la vie rustique suffisent à constituer les éléments d'une œuvre d'art.

Rien n'est inférieur ou négligeable, ce n'est qu'une question d'effet : c'est pourquoi il faut beaucoup observer la nature et la voir à toute heure, pour la suivre en notant ses transformations sous l'action changeante de la lumière. Ce qui est insignifiant à midi peut être très bien à quatre heures, superbe à six heures et admirable à neuf heures du soir par un beau clair de lune.

Il est plus rare de trouver des beaux effets de dix heures à midi, parce que le soleil étant très haut les ombres sont courtes et tout s'éclaire brutalement. Corot disait : « C'est l'heure où l'on voit tout, il n'y a rien à faire : » heureusement que c'est aussi l'heure à laquelle on rentre généralement pour déjeuner, et que pendant ce temps le soleil en déclinant commence à redonner de beaux effets en allongeant les ombres.

La question de l'éclairage a une grande importance, puisque de la distribution des lumières et des ombres il résulte un ensemble bon ou mauvais ; c'est donc avant toute autre considération la première chose qui devra préoccuper le jeune artiste à la recherche d'un motif à dessiner.

La brutalité du plein soleil a quelquefois de l'intérêt par le pittoresque des ombres vivement accentuées ; aussi est-on fréquemment séduit par des motifs dont l'éclairage seul a décidé l'étude ; tel est le cas qui nous a convié à étudier la cour de ferme que montre le dessin ci-contre.

La maison n'est pas par elle-même remarquablement pittoresque et elle n'aurait pas attiré notre attention sans cette petite barrière qui interdit l'entrée aux animaux de la ferme, quand la porte est ouverte ; et c'est parce que la porte est fermée que l'ombre de la barrière et du linge auquel elle sert de séchoir se projettent en une silhouette heureuse et que ce simple petit coin devient un sujet d'intérêt.

Les quelques poules qui animent ce paysage suffisent à dire que la ferme est habitée ; les arbres du fond expliquent le verger et la présence de tout ce qui n'est pas visible ; ce n'est rien qu'un coin banal dont l'effet d'éclairage a fait un motif de tableau.

Les maisons doivent être l'objet d'études approfondies, car elles donnent la vie au paysage et permettent de composer à l'infini des scènes rustiques de tous genres ; c'est pour cette raison surtout qu'il est nécessaire d'en dessiner beaucoup afin de meubler ses cartons et sa mémoire dans lesquels on puise ensuite toute sa vie.

Lorsqu'il s'agit d'exécuter, de rendre au seul moyen du fusain, la facture nécessaire qui fait comprendre pour ainsi dire le tissu de chaque chose, il faut raisonner beaucoup et varier le travail du fusain selon ce que l'on veut exprimer.

Il est aisé de comprendre que le crépissage du plâtre ne s'imite pas par le même travail que la fluidité du ciel ? Pour le premier on emploie le fusain usé sur le papier de verre et formant une surface plate et lisse que l'on traîne légèrement ; les grains du papier se noircissent sur leurs aspérités, tandis que les parties creuses restées vierges



E. Hareux

de tout contact réservent des points blancs qui donnent bien l'imitation du crépissage.

Pour le ciel c'est tout le contraire, on ne doit y voir aucun trait, c'est pourquoi l'estompe est indispensable après avoir passé une légère teinte de fusain.

CHAPITRE XV

PROCÉDÉS EMPLOYÉS POUR VARIER L'EXÉCUTION

Il n'est nul besoin d'employer des trucs divers pour produire une œuvre d'art ; ce que l'on nomme des ficelles de métier n'ajoute rien et presque toujours même, gâte un dessin, parce qu'il est très difficile de s'arrêter à temps ; il s'ensuit que l'abus de l'adresse, les mille détails étalés partout dérangent la synthèse et gâtent l'unité.

Cependant nous estimons qu'il est nécessaire d'indiquer tous les moyens que le dessinateur tient en réserve pour donner de la variété à son exécution ; d'autres traités ont négligé ces renseignements, non sans raison, car ils peuvent être funestes s'ils sont mal employés, mais comme ils peuvent servir souvent à ceux qui les emploient judicieusement, notre avis est qu'ils ne doivent pas rester secrets.

Voici quelques renseignements de métier qu'il peut être utile de mettre en pratique ; sans attendre que l'occasion se présente de les employer, on doit les étudier à part et sur différents papiers afin d'attraper le tour de main indispensable que donne seul l'habitude.

Pour faire un ciel sans fatiguer le papier, on obtient un excellent résultat au moyen de la poudre de fusain comme il a été dit déjà et nous ajouterons que la poudre étant étalée, en frottant avec la main, on dessine la forme des nuages avec un fusain dur et sans appuyer.

Quand la composition du ciel est arrêtée on enlève les parties claires avec l'estompe de peau et l'on ajoute des enlevés plus clairs encore au moyen de la gomme mie de pain et de la mie de pain naturelle. Les parties foncées des nuages peuvent être ajoutées avec la poudre de fusain étalée à l'estompe de papier; si cela ne suffit pas on peut encore remettre des vigueurs en croisant des traits de fusain.

Cette dernière ressource est à ménager comme moyen extrême et en cas de ciels très vigoureux, dans les effets orageux principalement, ou lorsque le ciel est à lui seul la partie intéressante qui a motivé le tableau.

Dans les paysages où le ciel n'est que secondaire il est préférable de les tenir plus simples de formes et plus doux de valeurs afin qu'ils semblent éloignés et fuyants. Il faut toujours penser que le nuage qui semble très noir dans la lumière céleste est en réalité très doux si on le compare aux arbres et aux toitures. La même remarque s'impose pour les nuages clairs, car lorsque l'on se laisse aller à ne considérer que leur éclat on emploie toute la ressource de clair dont on dispose et il devient impossible alors d'obtenir les valeurs claires des maisons, des terrains, etc. C'est pour éviter l'inconvénient des paysages sans effet qu'il convient de comparer toutes les lumières entre elles et de ne placer la plus claire qu'en terminant le dessin.

LE LAVIS AU FUSAIN

Voici maintenant un procédé peu connu qui donne des résultats excellents surtout lorsque l'on veut obtenir des tons clairs très transparents, ainsi que cela se présente pour le modelé des nuages et des lointains : collines, montagnes, arbres des derniers plans, etc. On prépare tout d'abord une poudre de fusain très fine en frottant un fusain de *Mignonnette* sur un papier de verre très fin : cette poudre impalpable est ensuite placée sur une assiette de porcelaine blanche ou bien, ce qui est toujours préférable, sur une palette de porcelaine ou d'aluminium. On place près de soi un verre rempli d'eau pure, on se munit de deux pinceaux d'aquarelliste dont le premier trempé dans l'eau et dans la poudre de fusain fera sur la palette tous les tons noirs désirables : le second restant toujours plein d'eau pure, sert à enlever des teintes trop dures et à fondre ou dégrader les teintes.

Avec quelque peu de pratique on arrive facilement à modeler au pinceau des arbres, des ciels et des eaux mouvementées. D'ailleurs ce procédé se prête admirablement à toutes les retouches : si l'on attend quelques minutes, le papier a séché et s'est retendu de lui-même, il est facile alors d'adoucir, de fondre rien qu'en passant le doigt sur ce qui semble trop violent de contour, car le fusain n'é-

tant pas fixé par l'eau pure, on peut l'enlever à volonté, peu ou beaucoup et même entièrement si on le juge utile, puisque la gomme mie de pain peut tout effacer.

Toutes les silhouettes d'arbres peuvent se préparer ainsi et être ensuite retravaillées au fusain et à l'estompe. Mais c'est surtout pour les petites silhouettes des fonds que ce procédé est parfait parce qu'avec un pinceau il est possible d'obtenir des formes très ténues, plus variées, plus délicates et d'un dessin plus exact que celles obtenues à l'estompe ou au fusain.

Comme une des premières qualités d'un dessin est la perspective aérienne, il est facile de comprendre que l'on n'obtient cette aération que par la diversité du travail, lequel doit s'affiner à mesure que les plans s'éloignent En d'autres termes les traits de fusain doivent diminuer de grosseur et disparaître tout à fait dans les derniers plans dont le ciel est le plus lointain.

En ébauchant le ciel et les fonds au pinceau il devient facile de juger ensuite de ce qui doit être ajouté comme travail au fusain, pour relier la brutalité des premiers plans à la douceur des fonds par une facture intermédiaire.

Il nous en coûte d'expliquer d'autres procédés que nous répudions, mais le lecteur désire tant les connaître, il les réclame si souvent en pensant que les artistes les lui cachent comme des secrets professionnels auxquels il ne faut pas initier les amateurs, que nous avons résolu de le satisfaire pleinement afin de le convaincre de notre bonne foi. Mais nous ne cesserons de repéter cependant que tous ces *trucs* ne doivent être employés qu'avec un tact et une réserve que les artistes seuls peuvent être à même d'apprécier.

LE PAPIER DE VERRE

L'emploi du gros papier de verre, celui dont les menuisiers se servent pour poncer le bois, peut en certaines occasions être utilisé pour ramener des finesses et aérer des parties trop lourdes, d'exécution trop égale, formant un ton bouché et uniforme.

On peut faire l'essai de ce procédé qui donne des résultats utiles par l'imprévu des détails, soit que l'on s'en serve avant ou après le fixage d'un dessin. Pendant le cours d'exécution le papier de verre arrache le fusain d'une certaine façon en ne le passant qu'une seule fois sur le dessin; il arrache d'une autre manière si l'on revient une seconde fois en frottant à la même place; tous ces moyens ont leurs avantages et leurs défauts et il est bon de les essayer pour comprendre dans quelles circonstances ils seront utilisables.

On obtient encore des choses imprévues en prenant un papier de verre demi-fin, sur lequel on poudre de la poussière de fusain et en traînant ensuite ce papier noir sur les parties immaculées des terrains de premier plan.

Enfin lorsque le dessin est fixé et bien sec, si on l'enlève du châssis pour le poser sur une glace ou sur un marbre, le gros papier de verre appliqué fortement et traîné sur des parties de fusain donnera des rayures utilisables pour certaines choses, en ayant soin de rompre l'égalité des lignes au moyen du grattoir pour varier les formes et dissimuler l'outil.

Le moyen employé ne doit jamais se laisser voir.

Le papier de verre peut fournir un outil précieux en recouvrant avec un morceau de bois bien plat et large seulement de deux centimètres, semblable aux couteaux à papiers ordinaires qui peuvent aussi être utilisés à cet effet en coupant le bout arrondi pour le rendre carré.

LE PINCEAU HUILÉ

Voici un autre procédé pour obtenir des détails sur un fond foncé, tels que des branches d'arbres très fines se détachant sur des feuillages dans l'ombre, ou des roseaux éclairés, dont la courbe gracieuse s'enlève en clair parmi les plantes aquatiques.

L'estompe de peau, si fine soit-elle, ne donne que des enlevés relativement gros; aussi pour obtenir des lignes plus ténues qui aient en outre une grande souplesse, a-t-on cherché d'autres outils pour varier l'exécution.

Le pinceau de martre fin et long de poil, dit *pinceau à filets*, est un auxiliaire qui rend de bons services; on le trouve de différentes grosseurs et de plusieurs longueurs chez tous les fournisseurs des artistes et chacun peut adopter la proportion qui lui semble la plus pratique; cependant les plus petits sont généralement préférés.

Il y a deux manières de se servir des pinceaux à

filets : la première consiste à dessiner des branches ou des roseaux en noir sur des fonds clairs ; la seconde au contraire c'est de dessiner des branches claires sur un fond foncé.

Les premiers s'obtiennent au moyen de poudre de fusain et d'eau, tout comme on emploie l'encre de Chine pour le lavis. Pour dessiner des enlevés clairs on se sert d'un autre pinceau à filets ne servant qu'à cette fonction ; voici comment on procède :

Le pinceau est d'abord trempé dans une huile quelconque, huile de lin, ou huile d'œillette, peu importe ; puis on l'essuie avec un chiffon très fin, de façon à ce qu'il reste seulement gras et ne puisse tacher le papier.

C'est dans cet état que le pinceau passé sur les parties foncées dessine des enlevés clairs ; on l'essuie après chaque coup donné pour enlever le fusain qui s'y est amassé, et l'on constate qu'en repassant plusieurs fois à la même place on obtient des tons clairs de différentes valeurs.

Le pinceau à filets étant très fin, cela permet d'obtenir des tons clairs dont l'épaisseur rivalise avec le fil le plus délié, et si l'on désire encore une finesse plus grande, le scapel sera alors la suprême ressource qui donnera satisfaction à toutes les exigences.

Comme conclusion, nous ajouterons encore un conseil à ce qui vient d'être dit en répétant que c'est par le caractère, par l'aspect général qu'un paysage impressionne. C'est dans les souvenirs qu'il évoque, dans la rêverie qu'il fait naître, que réside sa valeur artistique.

Nous avons consenti à répondre aux questions incessantes de nombreux élèves en dévoilant tous les procédés qui peuvent être employés pour dessiner au fusain, mais en cédant à leur curiosité nous voulons encore une fois les prévenir que ces procédés ne doivent être considérés, pour la plupart, que comme moyens extrêmes, dont il ne faut se servir qu'avec une très grande circonspection, ainsi que la médecine emploie des toxiques : sagement dosés ces procédés dangereux deviennent efficaces, leur abus détruit les dessins comme le poison trop abondant tue les malades.

CHAPITRE XVI

LES FEUILLAGES, LES ARBRES, LES PLANTES

(Pl. 15)

Les feuillages sont si importants dans les paysages, ils s'éclairent de tant de façons diverses que nous en reparlons ici pour ajouter des conseils utiles sur la manière de les traiter dans différents effets. Pour des feuillages vigoureux et de premier plan, on obtient de bons résultats en ébauchant toute la surface de l'arbre, en frottant du fusain *gros Saule* dans tous les sens ; on revient ensuite avec l'estompe de peau et l'on enlève les lumières aux endroits nécessaires, puis avec le fusain *Mignonnette* on accentue les ombres, ce qui modèle et fait tourner les masses d'ombre et de lumière.

Voici un autre procédé pour modeler les feuillages en demi-teinte, tels que des arbres placés dans une ombre portée par une maison ou tout simplement par l'ombre d'un nuage : on étale un frottis de fusain sur toute la surface de l'arbre, puis on frotte avec le doigt ou l'estompe de papier, afin de bien faire entrer le fusain dans les grains du papier ; ensuite on repasse un second frottis de fusain que l'on laisse tel : puis au moyen d'un tampon de dolage de peau de gants très inégalement fait, afin qu'il soit un amas de creux et de bosses, on tamponne la partie de feuillages qui se trouve éclairée en reflet ; le tampon en enlevant le fusain donne un travail de demi-teinte que l'on utilise en redessinant les formes effacées, soit en accentuant le contour des masses sombres, au moyen de fusain tendre, soit en accentant le ton clair des feuillages en demi-teintes en se servant de l'estompe de peau.

L'estompe de peau sert également à dessiner des branches et des troncs d'arbres en demi-teintes, c'est-à-dire ceux qui se trouvant éclairés par des reflets deviennent plus clairs que les feuillages. On procède d'abord en exécutant les feuillages comme il vient d'être dit, puis avec l'estompe de peau on dessine hardiment les troncs d'arbres, ce qui donne une belle demi-teinte plus claire que les feuillages et sur laquelle on peut à loisir remettre des détails plus foncés, ou bien enlever des lumières franchement claires avec la gomme et la mie de pain.

L'emploi du pinceau pour ébaucher des parties de feuillages est aussi très pratique, parce qu'il permet de masser des ombres et des demi-teintes, en un

mot de donner très rapidement l'effet sans altérer le grain du papier : résultat qui ne peut jamais être aussi entièrement obtenu par d'autres procédés.

L'utilité du lavis au fusain se fait sentir surtout dans les parties de feuillages d'un même arbre, ou de plusieurs arbres placés au même plan, parce que le travail du fusain que l'on vient remettre ensuite pour exécuter définitivement, peut être appliqué également sur les parties ébauchées au lavis et sur celles où le papier est resté vierge, et que cela donne un aspect différent. Il reste des petits points blancs très utiles dans les parties de lumière ; dans les ombres il reste également des petits points gris formés par les dessous au lavis ; tout cela donne de l'air et de la variété d'exécution, c'est le résultat qu'il faut toujours rechercher.

Si après le fixage on s'est aperçu que certaines parties ne sont pas suffisamment vigoureuses, et cela se voit fréquemment, notamment dans les sous-bois, ou dans les parties de feuillages placées dans l'ombre, on peut remettre des vigueurs et fixer ensuite une seconde fois. Il arrive souvent aussi que le fixage opéré à l'envers du dessin n'a pas fixé les parties très noires, et qu'en passant le doigt dessus, le fusain n'adhère pas entièrement au papier ; dans ce cas il devient nécessaire de fixer une seconde fois en vaporisant directement le fixatif sur le fusain. D'une manière générale et pour la bonne conservation des dessins au fusain, il est indispensable de faire deux opérations de fixage ; la première qui est aussi la plus importante et la plus facile à pratiquer consiste à verser abondamment le fixatif par derrière, en tenant le châssis à plat le dessin en dessous.

Quand le dessin est imbibé partout on attend un quart d'heure avant de le replacer verticalement ; puis quand ce premier fixage est sec, on procède au second en vaporisant directement. Il est préférable de procéder d'abord au fixage à l'envers, parce que le fixage par vaporisation a ses dangers. Quand on n'a pas une très grande pratique on envoie le fixatif inégalement, ou bien placé trop près on envoie trop de liquide, alors le dessin se noie, coule et se déforme, ce qui amène des accidents irréparables.

Ce danger est évité quand un premier fixage à l'envers a déjà été pratiqué.

CHAPITRE XVII

LE SCALPEL

L'emploi du scalpel pour gratter permet d'obtenir des détails très fins et très clairs, tels que des lignes horizontales sur l'eau ou des états brillants autour des roseaux, au bord des berges, etc. On s'en sert également pour dessiner des plantes et des fleurs sur les terrains de premier plan. Tous les grattoirs sont utilisables, mais la lame du scalpel est particulièrement utile parce que sa pointe aide à dessiner des lignes très fines. Ces instruments néanmoins ne peuvent rendre des services qu'à la condition expresse de couper admirablement, autrement ils ne donnent que des résultats presque nuls.

On peut toujours gratter des tons clairs, même quand le dessin est fixé, seulement c'est une opération très délicate et qui demande beaucoup de précautions, aussi est-il préférable de ne faire des grattages que lorsque le dessin est détaché du bloc ou du châssis ; on peut alors, en posant le dessin sur une glace, ou sur un marbre, gratter aisément sans crainte de crever le papier.

Ces moyens ont leur utilité, mais il est difficile de résister à l'entraînement et l'on finit généralement par gâter un dessin avec la multitude des détails que l'on y ajoute.

Il faut toujours se souvenir des maîtres qui eux n'ont jamais employé ces petits moyens qu'ils ont parfaitement connus, mais qui, préférant les bons dessins, aux jolis dessins, ne s'occupaient avant tout, que de la construction des lignes et de l'effet général obtenu par les valeurs. Ce n'est pas l'adresse de la main, ni le fini des détails qui donnent à l'œuvre une valeur artistique, c'est tout le contraire.

CHAPITRE XVIII

LES EFFETS NOCTURNES

(Pl. 16.)

Il n'est pas nécessaire de dire que les crépuscules et les paysages lunaires sont les effets qui semblent les plus qualifiés pour être rendus par le dessin au fusain. Chacun sait que la vigueur et le fantastique aspect des silhouettes, simplifiés par l'enveloppe



nocturne qui supprime tous les détails, s'interprètent mieux et plus largement avec le fusain que par tous les autres procédés.

Ce que nous avons à dire surtout, c'est que ce genre d'études est indispensable pour se former une vision de l'aspect général et pour aider à comprendre l'utilité de la synthèse.

On aura beau dire, écrire et redire : *Voyez simplement, clignez des yeux pour supprimer les détails*, etc.; rien ne vaut la constatation que l'on fait soi-même, car rien ne reste mieux gravé dans la mémoire que ce que l'on a vu, parce que nous sommes toujours un peu incrédules et méfiants.

Lorsque l'on travaille la nuit, d'après nature, on est obligé de voir simplement, par masses de valeurs supprimant les détails, puisqu'on n'en voit pas. Généralement on rentre mécontent de ce qu'on a fait, attendu que l'on a vu des choses admirables en comparaison desquelles le pauvre dessin que l'on rapporte semble bien peu intéressant ; mais en le revoyant le lendemain on le trouve mieux et l'on comprend alors combien il est utile de voir largement et de ne pas s'arrêter aux petits détails.

Nous engageons vivement les jeunes dessinateurs à faire des *croquis d'effets* en se promenant dans la campagne au clair de lune; c'est indispensable pour la compréhension de la nature et pour la rapidité des progrès.

Voici quelques détails pratiques pour travailler la nuit dehors :

Dessinez sur un bloc de papier teinté gris-bleu ; ne faites que des dessins rapides en vous préoccupant uniquement de l'effet; si vous désirez ensuite faire des dessins très exécutés en vous servant de vos études, vous retournerez alors travailler en plein jour aux places où vous étiez la nuit, vous dessinerez les formes et les proportions justes, en les comparant attentivement et en les mesurant. Rentré chez vous, et vous servant des études de jour et des études de nuit, vous interpréterez les unes et les autres suivant votre sentiment, et si vous ne pensez qu'à rendre l'effet qui vous a ému, sans vous souvenir des œuvres de Pierre et de Paul, vous ferez certainement un dessin qui intéressera les artistes et les connaisseurs.

L'emploi d'un papier teinté gris-bleu, ou de toute autre couleur foncée, est indispensable à la rapidité du travail, parce qu'il donne déjà une demi-teinte toute faite et qu'avec les rehauts de blanc on obtient très vite un effet.

Les blancs de *zinc* à la gouache sont les meilleurs et doivent seuls être employés, car on sait que le blanc d'*argent* qui est un oxyde de plomb noircit très vite ; on sait aussi que la craie ne peut être utilisée que pour remettre, après coup, des lumières qui ne seraient pas destinées à être fixées, car elles disparaîtraient entièrement sous l'action du fixatif. Le blanc de *zinc* seul est inaltérable.

On sait encore que par les plus belles nuits d'été il est toujours prudent de se couvrir d'un manteau, mais on ne prévoit pas toujours que l'humidité de l'air détend le papier rapidement et que cela gêne beaucoup le travail; c'est pour cette raison surtout qu'il est nécessaire de travailler vite.

De tous les moyens mis en pratique pour voir clair en travaillant, le meilleur est l'emploi d'une bougie dans une lanterne, encore est-il bon de la placer de côté et presque derrière soi, afin que sa clarté trop vive n'empêche pas de distinguer le paysage. On plante la pique du parasol dans le terrain, on y accroche la lanterne et l'on se place ensuite de manière à y voir clair et à ne pas être aveuglé par la lumière.

Les conseils à donner pour l'exécution d'un effet de nuit se résument à peu de choses, attendu qu'il s'agit seulement de prendre quelques notes rapides ; le point important est qu'elles soient prises en observant bien les valeurs. Il ne saurait être question de procédé ni d'exécution, puisque l'humidité de l'air empêche de travailler longtemps.

Nous dirons cependant qu'il faut considérer le ton du papier comme étant la valeur locale du ciel et que l'on modèle les nuages en y ajoutant de légères valeurs plus foncées et des rehauts de blanc.

Lorsque l'on interprète ensuite chez soi les deux dessins dont nous avons parlé plus haut, l'un donnant exactement la forme dessinée pendant le jour, l'autre donnant l'effet juste et dessiné la nuit, voici comment on procède :

On esquisse d'abord l'ensemble par de légers traits, puis on ébauche le ciel, les fonds et l'eau.

Le ciel devant être exécuté légèrement, sans traits apparents qui le rapprocheraient, le souderaient aux arbres, demande une facture particulière qu'il est facile d'obtenir, lorsque l'on est bien installé chez soi et que l'on possède tous ses moyens.

Le procédé le plus recommandable c'est le lavis au fusain dont nous avons parlé déjà ; nous ne le rappellerons que pour ajouter quelques détails sur ce qu'il convient d'observer.

Les nuages foncés s'exécutent d'abord, et pour obtenir un meilleur résultat il convient de ne les dessiner au préalable, qu'avec un trait imperceptible qui indique les formes, surtout celles des lumières qui doivent être réservées. Ce lavis demande de la hardiesse et de la rapidité ; il doit aussi se faire avec une grande abondance d'eau.

Les nuages étant ainsi établis par valeur, se dégradant à mesure qu'ils s'éloignent et descendent vers l'horizon, on établit la valeur de la voûte céleste, c'est-à-dire des parties du ciel qui seraient bleues si l'on peignait avec des couleurs au lieu de n'employer que du fusain.

Cette partie du ciel est visiblement plus claire que les noirs des nuages, mais elle est cependant plus foncée que leurs lumières pour lesquelles il est nécessaire de réserver le ton du papier. Le ciel et l'eau ainsi ébauchés donnent déjà un effet agréable ; on les laisse sécher quelques instants puis on ébauche les arbres.

Quoique le ciel et l'eau soient les parties par lesquelles le dessin se terminera, nous dirons, pour n'y plus revenir, que l'on peut enlever des demi-teintes et des clairs avec la gomme, l'estompe de peau et la mie de pain, et que l'on doit toujours réserver comme moyen extrême l'emploi du blanc pour ne l'appliquer qu'à la fin.

Le rayonnement de la lumière est tel, dans un semblable effet, qu'il absorbe tous les contours se trouvant auprès de son foyer ; il est donc très important de ne jamais placer de valeurs absolument noires directement à côté du blanc ; il faut se souvenir qu'il *ne doit y avoir que de la lumière autour d'une lumière*.

Quand tous les arbres ont été dessinés, on adoucit leurs contours au moyen de l'estompe de papier afin de les faire participer à l'enveloppe du ciel. Tous les contours doivent se fondre les uns dans les autres, car à cette heure et dans un effet de contre-jour, tout est diffus et vague, c'est ce qui caractérise l'effet de lune.

Quand le dessin est fixé on s'aperçoit généralement qu'il est nécessaire d'y ajouter des vigueurs qui ont disparu ; il est toujours possible de reprendre un dessin fixé pour le remonter de valeur, mais, nous le répétons encore, le second fixage doit se faire avec le vaporisateur et directement, parce que l'envers déjà fixé ne permet plus à nouveau au fixatif de traverser également la pâte du papier.

On a aussi la ressource d'employer le crayon *Conté* pour préciser certains contours, mais il ne faut l'utiliser qu'avec une très grande réserve, parce qu'il montre le repentir et qu'il enlève ainsi le charme et le brio d'une œuvre exécutée avec facilité.

Nous bornerons là nos conseils sur les procédés du dessin au fusain, persuadés comme nous sommes, que l'initiative du lecteur l'aidera à trouver de lui-même d'autres moyens, ou qu'il perfectionnera ce que nous lui avons indiqué.

Les études d'après nature étant faites avec beaucoup de conscience ne sont pas toujours aussi réussies qu'on l'aurait voulu, parce que l'installation la meilleure est toujours défectueuse ; mais elles constituent des documents sérieux, et c'est avec ces matériaux que l'on exécute les dessins définitifs en les interprétant chez soi dans le recueillement de l'atelier.

C'est alors que l'artiste se manifeste en ajoutant à son œuvre un sentiment personnel montrant ainsi la nature vraisemblable, c'est-à-dire non comme elle est, mais comme il la comprend et comme il la voudrait voir.

Tous les artistes procèdent ainsi et les plus grands maîtres du fusain ne travaillaient pas autrement.

Le Paysagiste devant la Nature

PREMIÈRES LEÇONS DE DESSIN

LE CRAYON

CHAPITRE PREMIER

L'OUTILLAGE INDISPENSABLE AU DÉBUTANT

Chacun sait, depuis Monsieur de la Palisse, que pour rester en plein soleil, sans danger d'insolation, il est nécessaire de se mettre à l'ombre d'un *parasol*. Le paysagiste doit donc se procurer cet ami dévoué, compagnon fidèle et témoin muet de ses tâtonnements, de ses colères, de ses désespoirs, et aussi de ses succès.

Il est prudent d'avoir avec soi un siège portatif, attendu qu'il ne se rencontre pas toujours à l'endroit choisi, un siège naturel attendant les artistes, et il n'est pas possible de dessiner commodément en restant debout.

Le chevalet pliant dont se servent les peintres est aussi très pratique, ainsi que la petite table du dessinateur; c'est une planchette à laquelle on a adapté trois pieds pliants, ou rentrant dans des tubes de cuivre, qui la rendent très portative.

On peut dessiner sur des feuilles volantes que l'on renferme dans un carton, pour les transporter, mais le plus pratique, c'est le bloc de papier Ingres, qui tient la feuille sur laquelle on dessine bien tendue et rembourrée en dessous, par les feuilles suivantes qui forment le matelas indispensable pour la bonne exécution. Ce bloc de papier doit être choisi teinté — le gris bleu est préférable.

Quelques bâtons de fusain tendre, deux crayons Conté, l'un dur, n° 1, — l'autre tendre, n° 3, — un canif, un morceau d'amadou pour effacer le fusain, de la mie de pain rassis pour effacer le crayon et un morceau de craie blanche, voilà le bagage indispensable au débutant.

Nous dirons plus loin comment, pour des dessins plus sérieusement exécutés, on remplace la craie par le blanc à la gouache.

Le dessin sur papier gris bleu étant le plus simple et le plus pratique, c'est par celui-là que nous allons commencer notre première étude.

CHAPITRE II

ÉLÉMENTS DE PERSPECTIVE USUELLE

Comme j'écris ce cours de dessin, en pensant m'adresser à des personnes qui n'ont jamais, ou presque jamais dessiné, je commence par leur dire que sans la connaissance, pour le moins rudimentaire, de la perspective, il est impossible de donner de la profondeur à un paysage, en faisant fuir les lignes; c'est pourquoi je vais commencer par quelques explications sur la perspective usuelle.

On sait toute l'importance de la ligne d'horizon dans un paysage. Cette ligne représentée par la mer, à l'endroit où elle se dessine sur le ciel, est facile à voir; c'est celle que l'on nomme *horizon visuel*.

Il y a aussi la ligne d'*horizon rationnel*; c'est celle qui nous est cachée par tous les obstacles : montagnes, rideaux d'arbres, maisons, nuages, etc...

En résumé, il existe partout une ligne d'horizon : cette ligne est visible ou cachée à nos yeux, mais elle nous suit, montant avec nous sur les plus hauts sommets et descendant de même jusqu'au niveau de la terre ou de l'eau, si nous nous y enfonçons, car elle ne quitte pas la hauteur de nos yeux.

Il faut donc toujours imaginer une ligne d'horizon rationnel, lorsqu'on commence les premiers traits d'un paysage, parce que c'est uniquement sur cette

ligne que se place le *point de vue* où vont aboutir toutes les lignes fuyantes (fig. 1).

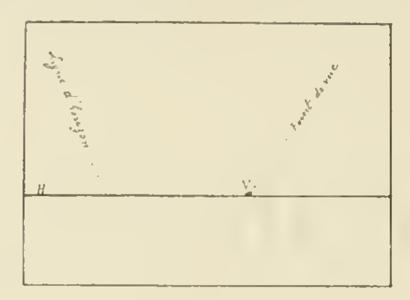


Fig. 1.

Le *point de vue* se place à droite ou à gauche

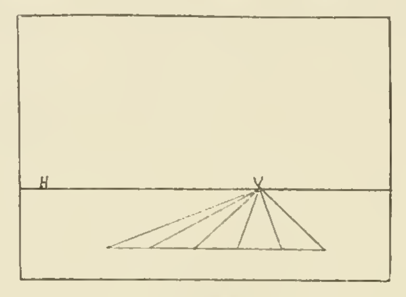


Fig. 2

dans le dessin, mais toujours sur la ligne d'horizon (fig. 2).

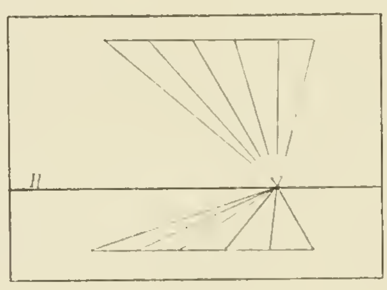


Fig. 3.

Toutes les lignes fuyantes vont aboutir au point

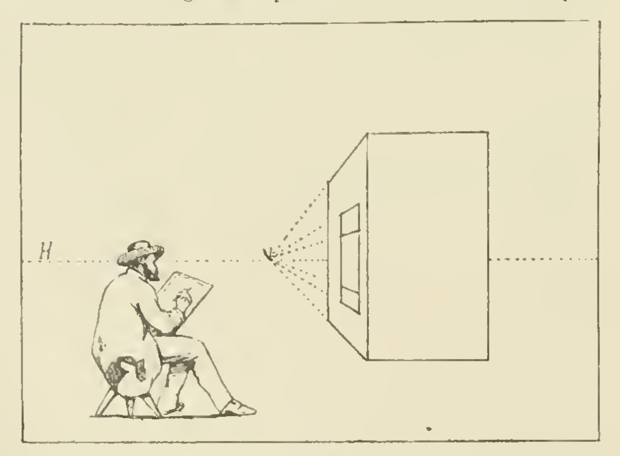


Fig. 4.

de vue (ou point de fuite) : les lignes qui sont au-dessus de la ligne d'horizon descendent (fig. 3) ; celles qui sont au-dessous montent et vont toujours aboutir au point de vue.

J'ai dit plus haut que le point de vue se place

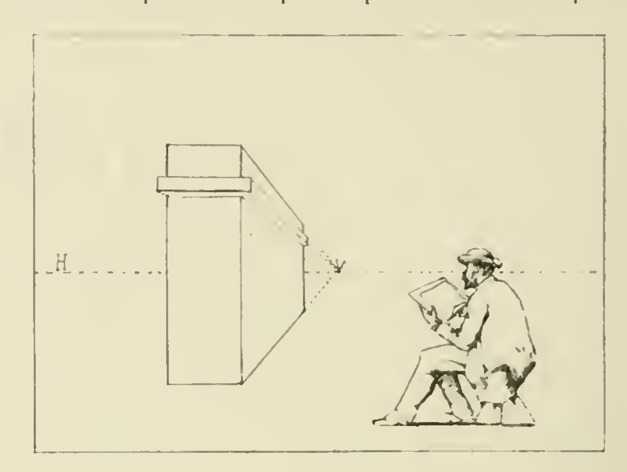


Fig. 5.

à droite ou à gauche, parce que selon la place occupée par le dessinateur, les lignes fuient à droite ou à gauche. Exemple : les lignes fuyant à

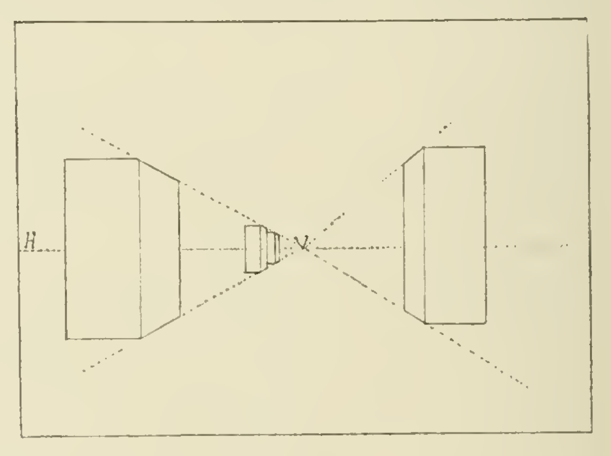


Fig. 6

gauche (fig. 4) ; les lignes fuyant à droite (fig. 5).

Le *point de vue* peut se placer également en dehors du dessin ou au centre, mais cela n'est pas très pittoresque, quoiqu'on soit obligé de le placer ainsi quelquefois (fig. 6).

CHAPITRE III

PERSPECTIVE DES OMBRES

Elle est assez simple à apprendre pour les paysagistes, car elle se résume à connaître la place

où se trouve le soleil ou la lune, dans le motif que l'on veut dessiner, et à abaisser une ligne verticale jusqu'à ce qu'elle rencontre la ligne d'horizon (fig. 7).



Fig. 7.

Le sommet de cette ligne placé sur le bord de la toile (pour le peintre) ou de la feuille de papier pour le dessinateur, se nomme *foyer lumineux*; sa rencontre avec la ligne d'horizon se nomme pied de la lumière. Le pied de la lumière sert à donner la direction des ombres: le foyer lumineux sert à déterminer la longueur des ombres (fig. 8), en partant du foyer lumineux et en passant par le sommet d'un objet quelconque, de la tête d'un personnage ou d'un animal, jusqu'à ce qu'on rencontre la ligne allant au pied de la lumière. C'est ce point de rencontre qui détermine la longueur de l'ombre portée par l'objet sur le terrain.

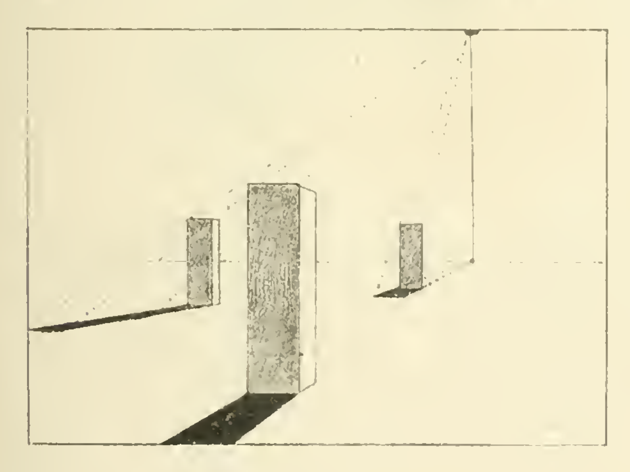


Fig. 8.

CHAPITRE IV

PERSPECTIVE DES FIGURES DANS LE PAYSAGE

La perspective qui donne la proportion des figures sur tous les plans d'un paysage s'obtient au moyen d'une échelle de proportion qui s'établit ainsi (fig. 9) :

Ayant déterminé la hauteur d'un personnage

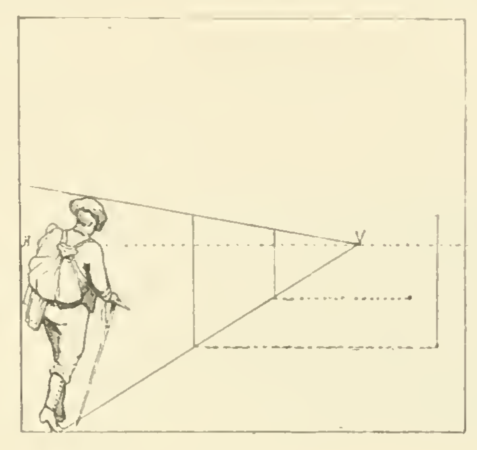


Fig. 9.

placé au bord de la feuille de papier ou du cadre qui circonscrit la place du dessin, on mène une ligne passant du pied du personnage jusqu'au point de vue placé sur la ligne d'horizon; on opère de

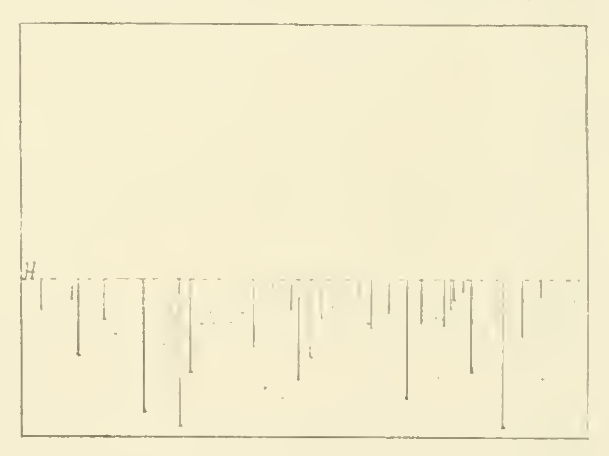


Fig. 10.

même en faisant passer une autre ligne allant du sommet de la tête du personnage au point de vue, et l'on obtient ainsi l'échelle de proportion qui donnera la dimension des figures à quelque plan que l'on veuille les placer. Il faut, pour obtenir ce résultat, poser un point à la place où l'on veut mettre une figure, puis mener de ce point une ligne horizontale jusqu'à ce qu'elle rencontre l'échelle de

proportion, ainsi que l'indiquent les lignes pointillées de la figure 9; en élevant une ligne verticale de ce point de rencontre avec la base de l'échelle de proportion, on obtient la hauteur d'une figure sur le plan désiré; on mesure cette hauteur et on la reporte à l'endroit voulu.

Cette échelle donne la proportion d'une figure debout, vue par un dessinateur assis pour travailler.

Pour le dessinateur qui observe les figures qui passent dans la rue, étant lui-même debout comme elles, la perspective est encore plus simple, parce que, aucune tête ne dépassant la ligne d'horizon, il n'y a qu'à mener une ligne verticale de la place où l'on veut mettre une figure, jusqu'à sa rencontre avec l'horizon (fig. 10).

CHAPITRE V

LE CHOIX D'UN MOTIF

Le débutant doit choisir un motif simple; c'est ce que je vais faire moi-même en disant à mon élève : « Asseyez-vous près de moi et regardez comment je procède. »

Les lignes bien écrites sont celles qu'il faut rechercher au début, c'est pourquoi nous allons commencer par ces maisons de pêcheurs placées à contre-jour, dans un pays breton, où le vent de la mer et la pauvreté du sol sablonneux ne permettent pas aux arbres de pousser.

Je commence par tailler mon fusain très finement et je vais m'appliquer à dessiner des traits aussi légers que possible, afin de les effacer si cela est nécessaire, sans fatiguer le papier.

Ici la ligne d'horizon est visible puisque c'est la mer que nous voyons au fond du paysage. — Je trace donc une ligne environ au tiers de ma feuille de papier et je commence par prendre la hauteur de la maison, du sommet de sa cheminée à la base du mur qui l'entoure (fig. 11).

Pour cette opération, je tiens mon fusain de la main droite ou gauche, à volonté, j'allonge le bras le plus possible, je ferme un œil et je place la pointe de mon fusain à la hauteur du sommet de la cheminée, en ayant soin de marquer avec mon pouce, la place où se rencontre la base de la maison sur le fusain (fig. 12). Connaissant cette hauteur, je la place ensuite verticalement sur mon papier en marquant par des points combien de fois elle est contenue horizontalement dans la feuille de papier; cette même opération, reportée d'après

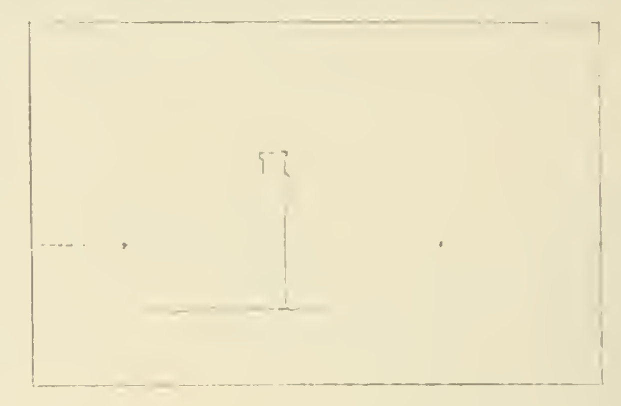


Fig. 11.

nature, me donne la place des objets correspondant à ces points.



Fig. 12.

Il faut constamment mesurer les objets, en prenant leur hauteur comme il vient d'être dit et la

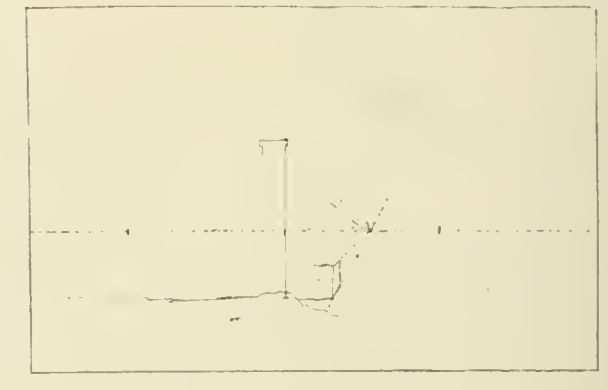


Fig. 13.

comparer à leur largeur. Tout le secret du dessin consiste à bien observer les lignes horizontales et les lignes verticales avec leurs proportions relatives.

Ayant fait ces constatations, je vois que pour dessiner tout le motif qui s'offre à mes yeux, il faudra que je donne en largeur deux fois la hauteur de la maison à la partie de droite et une fois et demie à celle de gauche (fig. 13).

Ces proportions étant indiquées par des points, je me rends compte de la direction des lignes



Fig. 14.

fuyantes, en les prolongeant jusqu'à ce qu'elles rencontrent la ligne d'horizon, et à leur jonction je marque un point par la lettre V qui veut dire, point de vue : c'est à ce point que viendront aboutir toutes les lignes fuyantes.

Ces précautions prises et toutes ces mesures étant comparées, j'établis un dessin de l'ensemble par des traits légers, sans me préoccuper des ombres (fig. 14).

CHAPITRE VI

LES VALEURS ET LE DESSIN DES OMBRES

Comme il est probable que vous n'avez jamais entendu expliquer ce que l'on entend par valeurs, je vais vous en donner une définition, en vous montrant par le dessin que voici (fig. 15), la dégradation du ton blanc, représenté case n° 1, par le blanc du papier, et par les cases n°s 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, qui deviennent de plus en plus foncées jusqu'au noir le plus intense. Vous pouvez voir la différence d'une valeur à une autre, en comparant le degré de noir de chaque case et vous constaterez que la case n° 2 est moins claire que la case n° 1 : que le 3 est plus foncé que le 2, etc., etc.

On définit *chercher les valeurs* l'action de comparer, en regardant un paysage, les parties les plus claires et les plus foncées qui le composent.

Vous constatez, comme moi, que dans le paysage que je dessine, la *valeur* la plus foncée est donnée par les tas de fagots placés près des maisons, vous voyez également aussi que la valeur la plus claire est celle que produit l'éclat du soleil, miroitant sur les toitures du village que nous apercevons au second plan.

La justesse des valeurs est d'une importance considérable dans un dessin de paysage, parce que sans cette justesse il ne peut y avoir ni relief, ni harmonie.

J'ai déjà insisté sur l'importance des proportions exactes et de la justesse de la perspective lorsqu'on

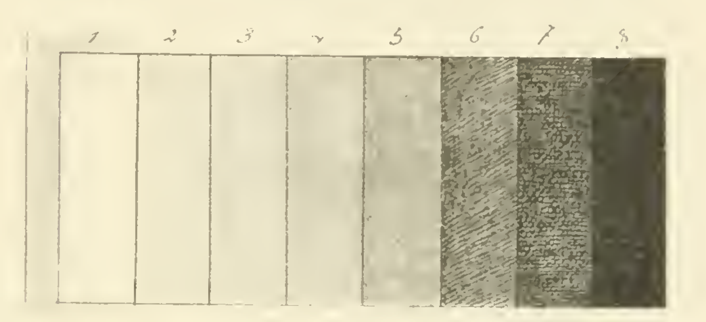


Fig. 15.

construit le dessin. Cette perspective des lignes resterait insuffisante si l'on négligeait *la perspective aérienne* que donne seule la justesse des valeurs. — La *valeur est l'orthographe des tons!* Pour le dessinateur qui n'a que du blanc et du noir à son service comme moyen d'expression, les *valeurs* sont relativement plus faciles à discerner que pour le peintre, et l'on peut affirmer qu'il y a deux sortes de *valeurs* : celles du dessinateur et celles du peintre. En voici un exemple. Si je dessine une figure avec un tablier bleu, un corsage et une jupe jaune clair, je donnerai au tablier une valeur plus foncée, quoiqu'il soit aussi clair que le corsage et la jupe.

Autre exemple. Voici sur ce vieux mur jauni par les intempéries l'ombre d'un arbre qui se découpe en silhouette bleue. — Comme je ne dispose que du blanc et du noir pour produire l'effet, je me vois obligé de rendre l'ombre avec une valeur noire plus foncée que le mur. — Pour le peintre, la valeur se complique de la couleur, qui à elle seule peut donner l'effet de lumière et d'ombre, parce qu'il y a des couleurs de lumières et des couleurs d'ombres.

Il s'ensuit donc que l'on peut peindre un mur

jaune et une ombre bleue en donnant à ces deux couleurs la même valeur, c'est-à-dire sans foncer l'une plus que l'autre, parce que le jaune est une couleur de lumière et que le bleu est une couleur d'ombre.

On voit que les valeurs du peintre diffèrent de celles du dessinateur, car si ce dernier donnait une même valeur, au mur jaune et à l'ombre bleue, il n'obtiendrait aucun effet.

LE DESSIN DES OMBRES

Il faut dessiner les ombres avec leur forme exacte si l'on veut obtenir une perspective aussi juste que possible. L'exactitude des ombres contribue à la bonne construction du paysage et donne de l'élégance et de la vraisemblance au dessin.

Le motif que je dessine en ce moment a trop peu d'ombres pour qu'il puisse me servir à vous démontrer combien est utile l'exactitude de leurs formes ; c'est un éclairage de midi en été, et le soleil étant presque d'aplomb, les ombres portées sont courtes et foncées, pendant que tout se silhouette vigoureusement sur le ciel et que le terrain lumineux éclaire de ses reflets les parties dans l'ombre.

Dans cet effet, la valeur juste des ombres a plus d'importance que l'exactitude de leurs formes.

CHAPITRE VII

LE RAYONNEMENT DE LA LUMIÈRE ET L'ENVELOPPE

Avant d'exécuter devant vous le dessin de ce paysage, je crois indispensable de vous expliquer ce que l'on entend par *le rayonnement de la lumière* et par *l'enveloppe*.

Le rayonnement, son nom l'indique d'ailleurs, est la lumière qui rayonne autour des foyers de lumières ou des parties vivement éclairées qui reflètent la lumière.

L'exemple le plus frappant, c'est naturellement le soleil et les rayons qui l'entourent ; pour les percevoir, il suffit de masquer le soleil dont l'éclat est insoutenable aux yeux et l'on voit alors tout autour et se projetant à une très grande distance, le rayonnement de sa lumière.

Ce rayonnement existe aussi pour tout foyer lumineux quel que soit son degré d'intensité.

Comme vous me comprenez facilement, il est inutile que je vous donne des exemples, avec des foyers différents, tels que lampes, bougies, etc., etc... ; j'arrive tout de suite aux parties lumineuses



Fig. 16.

qui se présentent dans le paysage que nous avons sous les yeux.

Ce que nous avons de plus brillant et de plus clair comme valeur, c'est assurément le miroitement du soleil sur l'ardoise des toitures. Pour vous démontrer plus clairement l'importance du rayonnement de la lumière, je vais vous dessiner sommairement l'une de ces maisons sur un papier à part, en vous montrant la différence qui se produit suivant que le rayonnement a été ou n'a pas été rendu (fig. 16 et 17).



Fig. 17.

Le dessin n° 16 montre le rayonnement de lumière qui entoure la maison dont le toit est si lumineux ; le 17 montre la sécheresse et le manque

d'enveloppe qui résulte de l'absence du rayonnement.

Le rayonnement noie, estompe, fond les contours qui approchent la lumière.

L'enveloppe est une sorte de rayonnement amoindri qui adoucit tous les contours des objets et forme l'air ambiant dans un dessin ou un tableau.

Le ciel étant très lumineux, en comparaison des maisons et des terrains, il s'en dégage un rayonnement qui noie le contour des silhouettes : c'est une observation à faire et dont il faut se souvenir constamment, autrement on serait exposé à dessiner d'une manière sèche, dure, d'un aspect désagréable et faux, retirant tout le charme de l'œuvre, malgré les proportions justes, des valeurs bien observées et une adresse de main incontestable.

Vous voilà averti des règles à observer, il ne vous manque plus que la pratique qui vous donnera le tour de main avec la manière personnelle qui est plus importante encore et qui s'acquiert naturellement en travaillant toujours d'après nature, sans copier, ni penser à imiter tel ou tel artiste.

Je vous dirai, une fois pour toutes, que la forme, les valeurs, l'enveloppe et le rayonnement sont les seules règles essentielles et que le tour de main qui séduit tous les débutants ne compte pour rien en art : un dessin maladroit mais qui exprime des choses bien vues et rendues conformément aux règles que je viens de démontrer sera toujours préférable à ces dessins habiles qu'on apprenait autrefois à exécuter au collège, et qui n'étaient que de beaux modèles d'écriture remplis de fautes d'orthographe.

Revenons à notre dessin au trait.

Vous avez vu comment j'ai établi un jalon en prenant la hauteur de la maison et en promenant ce jalon sur toute l'étendue du terrain pour connaître les proportions générales du motif ? Je dessine maintenant le contour de chaque chose en appuyant le moins possible sur le fusain et en comparant toujours par des mesures prises, comme je l'ai indiqué, la hauteur avec la largeur des objets (fig. 18).

Avant de commencer la mise à l'effet par les ombres, il n'est peut-être pas nécessaire de vous dire qu'on ne peut travailler plus de deux heures, d'après nature, sans que le déplacement des ombres vienne modifier l'éclairage du paysage ? Chacun sait cela : néanmoins je tenais à vous le faire remarquer, parce que le charme du travail fait souvent oublier les heures qui s'écoulent et l'on s'obstine souvent à faire des changements nuisibles, en

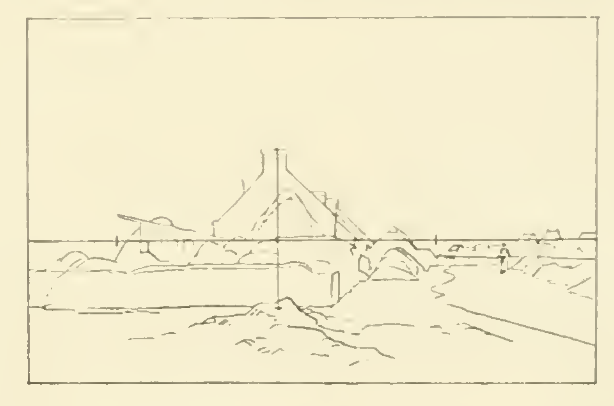


Fig. 18

remettant dans la lumière des parties qui se trouvaient précédemment dans l'ombre.

Je veux vous dire encore que le choix du motif a son importance, comment on apprend à voir, et ce qu'on doit entendre par le choix du motif.

LE CHOIX DU MOTIF

Ce choix n'est pas seulement livré au bon goût de l'artiste, il doit être guidé par une règle que nous ont léguée les maîtres, nos devanciers et qui prescrit que, dans toute composition, il faut

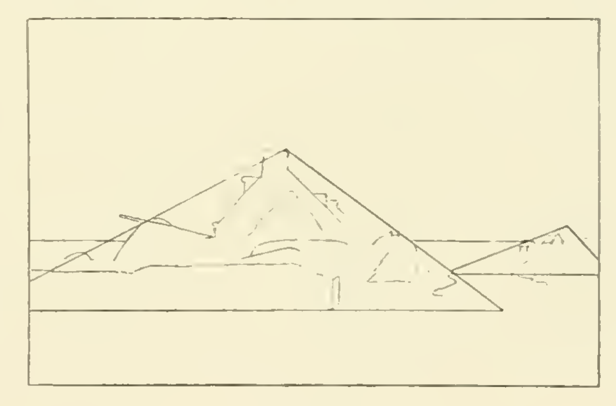


Fig. 19.

qu'une masse de forme pyramidale soit relevée par une autre de moindre importance : le croquis (fig. 19) exprime sous une forme sensible la signification et l'application de cette règle.

La pyramide importante peut se trouver à droite ou à gauche de la composition, mais elle doit toujours exister pour l'œil exercé qui la cherche sans toutefois être apparente au premier regard.

Il faut que jamais le motif choisi ne comporte

deux masses aussi importantes l'une que l'autre : voilà la première règle à observer.

Les débutants se trouvant souvent embarrassés pour voir dans un paysage ce qu'ils doivent choisir pour leur composition, voici un moyen des plus simples pour les tirer d'embarras :

Prenez un morceau de carton rectangulaire, une simple carte de visite suffit, coupez dedans un autre rectangle, de façon à créer un cadre en carton, que vous partagerez en hauteur et en lar-

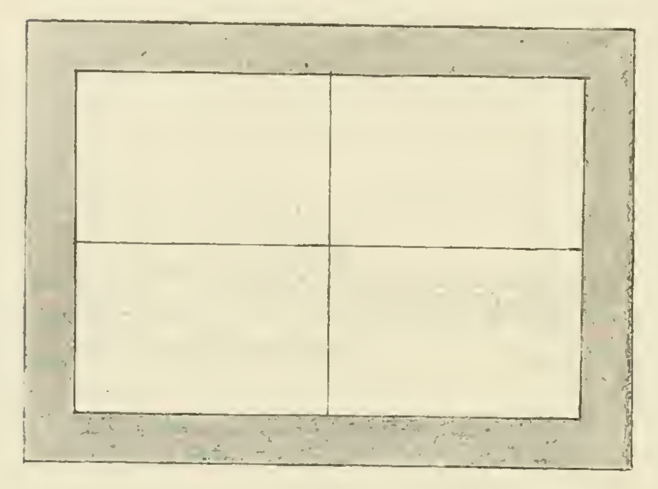


Fig. 20.

geur, au moyen d'un fil (fig. 20). Servez-vous de ce carton pour regarder la nature, il vous guidera dans le choix de votre motif et vous montrera à quelles limites vous devez l'arrêter à droite et à gauche ; les fils vous indiqueront les milieux en hauteur et en largeur, et vous aurez aussi des données sur les proportions à observer en dessinant.

Il n'est pas utile de nous étendre davantage sur la nécessité de la pyramide, comme base de construction, elle n'est pas indispensable mais elle fournit un moyen très sûr pour trouver l'agencement des lignes dans un paysage.

CHAPITRE VIII

EXÉCUTION D'UN DESSIN AU TRAIT

Il est rare que l'on veuille conserver un dessin au trait : le trait n'est que le commencement, il établit la mise en place et la proportion des volumes qui composent les masses d'un paysage : mais si, pour une raison quelconque on voulait uniquement exécuter un dessin au trait, il serait nécessaire de se servir de deux crayons, l'un tendre, l'autre dur, afin qu'en accentuant les parties d'ombre par un trait plus foncé, il soit possible de donner plus de charme au dessin (voir figure 21).

Les crayons doivent toujours être bien taillés, et leur pointe très affinée. C'est avec le crayon dur que l'on dessine les traits fins des parties claires : celles qui sont dans l'ombre et qui composent les premiers plans sont ensuite renforcées avec le crayon tendre. Les nuages et les derniers plans doivent être exécutés légèrement et avec le crayon dur, ce qui donne de la perspective et met un semblant de valeur, malgré l'absence d'ombres véritables et de valeurs.

Le dessin au trait peut également se faire à la plume et à l'encre de Chine ; c'est un procédé que les maîtres ont beaucoup employé autrefois parce qu'il a l'avantage d'une grande précision : le trait à la plume est en outre ineffaçable aux frottements des cartons, et permet la conservation indéfinie des dessins.

Dans l'exécution d'un dessin au trait fait à la plume, il faut d'abord faire la mise en place avec un crayon à mine de plomb dure, puis on dessine ensuite, en se servant d'une plume fine pour les traits dans la lumière et dans les plans secondaires ; on accentue enfin les ombres avec une plume large et douce ; cela donne de la vigueur aux plans et ajoute à l'ensemble une grâce assez analogue aux pleins et aux déliés de l'écriture.

Certains maîtres ajoutaient à ces dessins une légère indication des ombres, en rayant par des traits parallèles que l'on nomme « berelé » les plans privés de lumière, ainsi que le montre le dessin (fig. 22). On peut encore ajouter quelques touches de craie blanche, si l'on a eu soin d'employer un papier teinté, mais il est préférable d'employer un papier bristol blanc pour les dessins à la plume.

CHAPITRE IX

LA MISE A L'EFFET AU MOYEN DES OMBRES

Vous savez maintenant, comment on procède pour exécuter des dessins au trait. — Je vais vous



Fig. 21.

apprendre les moyens employés pour *la mise à l'effet* par les ombres et les valeurs.

Muni du bloc de papier Ingres, de couleur gris bleu, je dessine l'ensemble et proportionne chaque chose de la même manière que pour le dessin au trait fait au crayon Conté.

J'ai cependant plus de liberté dans mon travail, car au lieu d'un simple trait, je puis indiquer légèrement les parties d'ombres les plus fortes en donnant quelques traits de fusain et en les fondant avec le doigt : mais je ne fais qu'une indication aussi légère que possible afin de ne pas fatiguer le papier dans les endroits où je serais amené à introduire des corrections et à effacer avec de la mie de pain.

Je vous ai conduit devant ce petit pont rustique, parce qu'il nous fournira des valeurs bien distinctes et d'une appréciation facile avec des éléments divers qui demandent chacun une facture différente dans l'exécution (fig. 24).

L'effet d'ensemble est la première condition pour la beauté d'un dessin ou d'un tableau.

Pour obtenir cet effet, il convient donc de raisonner sur la puissance des valeurs et d'observer leur degré et leur place.

Il faut d'abord rechercher à quel endroit se trouve le plus grand noir, que l'on nomme aussi la valeur la plus forte. Ici, nous le trouvons aisément, c'est l'ombre portée par le pont sur le terrain. Nous placerons donc cette ombre tout de suite, en ne lui donnant pas toute la force du noir

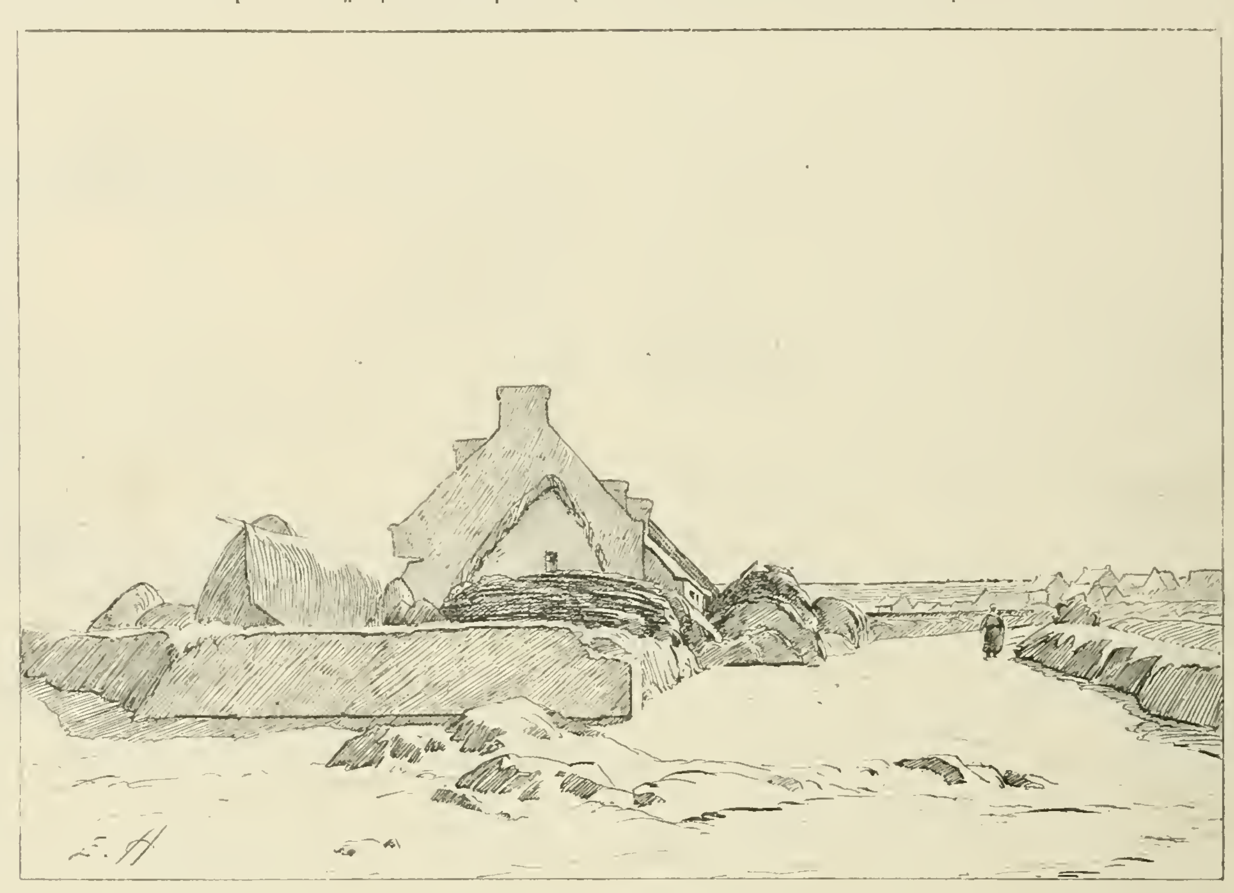


Fig. 22.

réalisable avec le crayon tendre, car il est prudent de réserver le noir extrême pour le cas où nous nous serions laissé entraîner à des valeurs trop fortes dans d'autres parties et qu'il faudrait abaisser en donnant plus de vigueur à la valeur principale.

Recherchons maintenant le plus grand clair.

Il y a évidemment des accents lumineux, très vifs, très étincelants même, sur le luisant des petites cascades : mais le foyer lumineux le plus intense et le plus étendu est donné par les pierres blanches du pont.

Nous voilà renseignés sur les deux points importants, l'ombre et la lumière, et nous savons qu'il nous est interdit de mettre ailleurs des


E. Hareux

lumières et des ombres, d'égale intensité, sous peine de perdre l'effet général, car en principe il n'y a qu'un seul noir et un seul clair à mettre dans un dessin.

Toutefois, nous ne placerons pas immédiatement la lumière, nous nous bornerons à la réserver, car nous avons l'intention de faire un dessin bien exécuté, et c'est au moyen de blanc à la gouache que nous terminerons en plaçant les lumières.

Il n'est pas indispensable de commencer l'exécution d'un dessin par telle partie de préférence à telle autre : aussi, a-t-on toute liberté de choisir : néanmoins, il est préférable d'exécuter la plus importante, dès le commencement de la séance, parce qu'on y apporte toujours plus de goût et de soin.

La teinte du papier compte pour une demi-teinte : aussi, pour modeler, doit-on tenir compte de la valeur qu'il donne, afin de ne pas faire un dessin tout noir. Pour bien se rendre compte de la valeur du papier, on devra procéder de la façon suivante, et que vous me voyez pratiquer moi-même.

Au moyen de légers traits de craie blanche, que j'effacerai plus tard à la mie de pain, pour les remplacer au pinceau par du blanc à la gouache, j'établis la valeur du ciel. Ceci fait, vous voyez que les arbres se silhouettent déjà, rien que par la teinte du papier? Je profiterai de cette valeur et je commencerai à crayonner légèrement les feuillages par des traits légers que je puis renforcer à volonté, soit en repassant dessus, en appuyant davantage, soit en les croisant ou en les augmentant de valeur, au moyen du crayon tendre.

Il ne faut jamais se servir d'une estompe de papier ou de peau, parce que cela donne de la mollesse au dessin et souvent aussi lui laisse un ton roux, qui est d'un effet désagréable.

Comme vous n'avez pas encore l'habitude de voir l'effet général et que vous pourriez vous perdre dans le dédale des valeurs, lorsque vous exécuterez vous-même, voici un moyen pratique que je vous recommande et dont je me sers moi-même quelquefois (fig. 23).

Je prends un morceau de papier de la même teinte que celui sur lequel je dessine, et j'esquisse la forme de l'effet général, rien que par les valeurs, sans aucune préoccupation de la justesse des proportions. Ces valeurs je les obtiens rapidement en me servant, pour ce dessin que l'on nomme *un monstre*, du fusain que j'étale et modèle avec le doigt, en plaçant sommairement les lumières.

L'effet général que me donne ce *monstre* est toujours juste dans son ensemble : aussi faut-il s'efforcer de conserver cette justesse dans l'exécution définitive, justesse que l'on est tenté de perdre par le fini des détails, qui sont toujours au début très difficiles à résumer.



Fig. 23.

Le rayonnement de la lumière dont je vous ai parlé au chapitre VII[e] est très important à observer; c'est du rayonnement que dépend tout le charme de l'effet et je veux vous en reparler ici pour que vous n'oubliez jamais cet aphorisme d'une importance capitale pour le dessinateur et le peintre : *Autour d'une lumière il ne peut y avoir que de la lumière.*

Remarquez avec moi combien le reflet de la lumière envahit le contour de l'ombre? Et ce n'est pas tout : remarquez encore que vous feriez un contresens si vous placiez le plus grand noir auprès de la lumière; aussi, comme la nature ne

se trompe jamais, ce noir est entouré d'une demi-teinte formée par l'ombre que projette le pont sur l'eau et par l'ombre reflétée de la voûte, qui sert ainsi de transition entre la lumière et l'ombre.

CHAPITRE X

FICELLES DU MÉTIER

Il n'est pas nécessaire que je vous indique des procédés que l'on a justement qualifiés de ficelles,

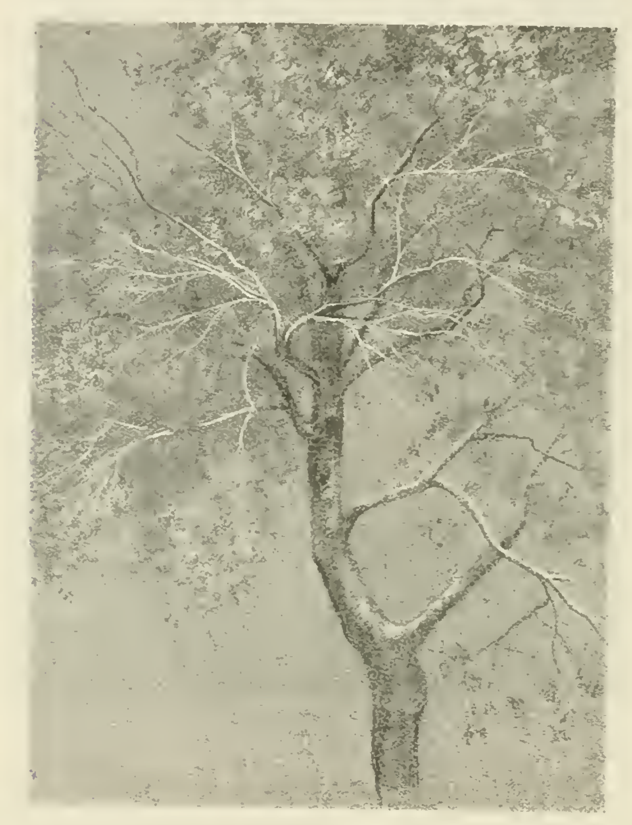


Fig. 25.

parce qu'ils n'ont aucun rapport avec l'art. Peut-être ne devrais-je même pas vous en parler afin que vous ne soyiez pas tenté de vous en servir? Mais ces *ficelles du métier*, peuvent être utilisées pourvu que l'on y mette du discernement. Il y a donc quelque intérêt à les connaître (fig. 25).

Lorsque l'on veut dessiner de petites branches qui se détachent en valeurs claires parmi les masses sombres des feuillages, il est souvent difficile de les réserver en crayonnant ces masses ; or, on ne peut cependant les remettre après coup par un lavis à la gouache, qui leur donnerait une blancheur trop intense ; il faut donc employer un moyen qui permette de les réserver. Ce moyen consiste à dessiner au préalable les branches que l'on veut réserver claires, avec un *objet dur*, qui grave le dessin dans le papier, et l'on crayonne ensuite par-dessus. Ce crayon improvisé que je nomme *un objet dur*, peut être un clou, ou un morceau de fer quelconque, assez arrondi pour ne pas couper le papier ; mais le meilleur instrument, c'est celui que l'on fabrique soi-même, en aiguisant un manche de porte-plume en os, ou en bois dur ; cette opération n'est ni longue, ni coûteuse, et l'outil peut servir indéfiniment.

CHAPITRE XI

TERMINAISON DE LA MISE A L'EFFET PAR DES REHAUSSES DE BLANC A LA GOUACHE

Vous savez certainement, que le blanc à la gouache se trouve tout préparé pour être employé par le dessinateur ? On le trouve dans le commerce où on le vend en tubes, comme les couleurs moites à l'aquarelle, ce qui est très suffisant pour des dessins, comme ceux que l'on fait d'après nature ; pour les dessins de très grande dimension, ce blanc est vendu en pots, dits « pots de gouache ».

Je vais vous montrer maintenant comment je me sers du blanc à la gouache :

Mon dessin étant terminé au crayon, je vais le rehausser de blanc ; à cet effet je me suis muni d'un tube de *blanc à la gouache ;* d'une petite palette en porcelaine, de deux pinceaux, un moyen et un petit, et enfin d'un vase quelconque pour contenir l'eau nécessaire à étendre le blanc, afin de pouvoir en varier l'éclat.

Ce blanc est d'ailleurs très facile à employer et je pourrai lui donner autant d'intensité qu'il me plaira, puisque je peux revenir indéfiniment sur les touches pour les rendre plus opaques, et même les appliquer en pâte épaisse si je le jugeais utile.

Grâce à ce procédé, je puis modeler les nuages d'un ciel en employant le blanc avec beaucoup d'eau et obtenir, depuis les gris clairs, à peine plus clairs que le gris du papier, jusqu'aux blancs les plus éclatants.

Une seule chose est à observer, c'est que le blanc devient plus clair en séchant, aussi pour ne

E. Hareux

pas avoir de surprises désagréables, vous voyez que je donne à mes lumières une intensité d'éclat bien inférieure à celle que je veux définitivement obtenir, sachant bien que ces lumières seront plus éclatantes lorsqu'elles seront sèches.

Quand, à votre tour, vous vous en servirez, vous pourrez les essayer sur un morceau de papier à part, avant de les appliquer définitivement. — C'est d'ailleurs en travaillant vous-même que vous vous rendrez compte de ce qu'il convient de faire et vous trouverez tout seul ce qu'il serait trop puéril de vous enseigner ici.

CHAPITRE XII

LE DESSIN A L'ENCRE DE CHINE

Le dessin au lavis d'encre de Chine est un fort joli procédé avec lequel on obtient des finesses d'exécution charmantes et des effets puissants, en raison de la transparence des ombres et de la vigueur des tons noirs. Les peintres et les aquarellistes emploient de préférence ce procédé auquel leur métier les convie tout naturellement. Ils ont en effet l'habitude de dessiner avec un pinceau, mais cette habitude s'acquiert très rapidement puisque (je vous l'ai dit déjà), l'adresse de main compte peu dans une œuvre d'art.

On ne doit penser qu'à bien construire d'abord et ensuite à observer la valeur des plans, dont la justesse donne l'effet cherché.

Le meilleur papier à employer pour les dessins de ce genre, c'est le wathman à grain fin. On le trouve en feuilles très grandes chez les fournisseurs des artistes, si l'on veut entreprendre un dessin important, mais en général et surtout pour dessiner d'après nature, c'est le *block* qui est le plus employé : on le trouve également tout confectionné depuis la dimension d'une carte postale jusqu'à celle d'une demi-feuille.

Le block est préférable à tous les systèmes de stirators ou de planchettes sur lesquelles il faut tendre ou coller la feuille de papier wathman avant de s'en servir; mais quelles que soient nos préférences pour un système quelconque, il ne faut pas oublier que la feuille de papier doit toujours être tendue, afin que le travail soit facilité et les préparatifs de l'installation plus rapides.

La mise en place s'opère au moyen d'un crayon mine de plomb dur, avec lequel on dessine aussi légèrement que possible; on a, il est vrai, la ressource d'effacer le crayon qui aurait laissé une marque trop forte, au moyen d'une gomme ou de mie de pain, mais il est plus simple d'éviter ce travail.

Je vous préviens d'ailleurs, que beaucoup de précautions sont nécessaires quand on efface les traits de crayon : 1° La gomme arrache le grain du papier, ce qui rend malaisée l'exécution du lavis; 2° la mie de pain graisse le papier, et empêche l'encre de prendre sur les parties graissées. D'autre part, les traces de crayon qui demeurent apparentes sous les teintes claires déparent le dessin, parce qu'elles montrent la peine et l'effort de l'artiste. Personne ne doit connaître le tâtonnement de son travail, peu importent ses hésitations s'il parvient à nous donner une impression d'art!

Je vous ai montré comment se fait la mise en place d'un paysage? C'est toujours de la même manière qu'il faut y procéder. Quels que soient les moyens employés pour le mettre à l'effet, que ce soit le crayon ou l'encre, il faut d'abord s'assurer des proportions exactes et s'occuper ensuite de l'effet général qui s'obtient par les valeurs.

Nous n'avons rien à faire ici maintenant, l'effet n'est plus intéressant depuis que le soleil a tourné, et pour varier un peu notre genre d'étude, allons nous asseoir au bord de la rivière; voici justement un groupe d'arbres se reflétant dans l'eau courante, qui va me servir à vous enseigner de nouvelles choses (fig. 26).

Voilà mon dessin établi : vous remarquerez que j'ai placé la ligne d'horizon un peu haut; par cette disposition je donne une grande importance à la rivière, afin de bien étudier la forme et les valeurs du mouvement des eaux. Le ciel n'étant pas la partie la plus intéressante de ce paysage, puisqu'il est à peine meublé de petits nuages, sans formes bien arrêtées, nous ne nous en occuperons ici que pour lui donner la valeur relative qu'il a dans cet effet.

Il est bon de procéder, comme je l'ai dit plus haut, par une petite esquisse préalable (*le monstre*), qui nous renseigne sur les valeurs pendant le temps du travail; cette esquisse peut se faire à volonté, soit au fusain, au crayon ou au pinceau avec l'encre de Chine.

Comme je puis me passer de cette esquisse, en raison de ma longue pratique, je vais vous montrer tout de suite comment je procède à l'exécution.

C'est par le ciel que je commence, parce que j'ai constaté que le plus grand clair est formé par le luisant du soleil sur l'eau près des berges du second plan, et qu'il convient, pour obtenir cette lumière, de réserver intacte la blancheur du papier, en fonçant plus ou moins les autres parties, selon le degré de leurs valeurs.

Le ciel étant d'un bleu clair dégradé et plus foncé dans le haut, je commence par faire un mélange d'eau avec quelques gouttes d'encre de Chine et je prépare cette teinte dans un godet en porcelaine. On peut se servir d'un verre, d'une tasse ou d'un récipient quelconque, n'ayant jamais contenu de matières grasses.

Il y a aussi des palettes en faïence, où sont ménagés de petits compartiments servant à réserver des teintes de différentes valeurs; tout cela est fort commode à l'atelier; dehors il est nécessaire de simplifier le bagage, c'est pourquoi une simple palette en porcelaine, un godet et un verre d'eau claire, accompagnés de trois pinceaux, un gros, un moyen et un petit, forment un matériel très suffisant.

Je ne parlerai pas du blanc de gouache qui peut être employé pour remettre des lumières après coup, parce que ce produit ne donne pas un aussi agréable résultat. Le blanc de gouache n'étant pas du même ton que celui du papier, il ne faut l'employer que pour retoucher des dessins destinés à être reproduits par des procédés mécaniques qui ne laissent pas voir ces retouches.

Le ton du ciel étant préparé, je trempe mon gros pinceau dans le godet, de façon qu'il soit entièrement rempli de liquide. Je l'applique dans le haut de mon papier en le traînant de gauche à droite, lui laissant étaler toute sa teinte, qui doit former une lourde goutte dans le bas et dans toute la longueur du trait laissé par le pinceau. Arrivé à l'extrémité de droite, je replonge le pinceau dans le godet pour le recharger et je recommence par la gauche, à l'endroit où la teinte est prête à couler, l'étalant toujours grassement. Arrivé au tiers de la hauteur du ciel, je constate que la valeur commence à être moins forte et qu'elle diminue ainsi en se rapprochant de l'horizon.

Pour obtenir cette valeur et la dégrader d'une façon visible, je trempe le pinceau dans l'eau et dans la teinte pure et je recommence par la gauche un troisième rang de teinte qui, étant déjà plus claire dans le pinceau, se mêle à la précédente et se fond avec elle; enfin je trempe uniquement dans l'eau pure mon pinceau qui s'éclaircit peu à peu et de lui-même, et je termine les derniers rangs de teinte par de l'eau pure, car il n'y a plus que de l'eau dans le pinceau.

J'ai eu soin, en passant, de réserver la place de petits flocons de nuages dont je m'empresse de fondre les contours pendant que la teinte est encore mouillée; j'emploie pour cela le pinceau moyen que j'ai trempé dans l'eau pure et pressé dans les doigts, pour qu'il reste seulement humide, et je le passe légèrement au bord de la teinte qui entoure les nuages; puis, avec le petit pinceau chargé d'eau pure je mets une goutte d'eau du côté de la lumière de ce nuage, laissant le travail du modelé s'opérer de lui-même.

Le ciel doit être terminé au premier coup, s'il est un peu trop clair ou trop foncé, tant pis! les retouches ne pourraient que l'alourdir en lui enlevant sa transparence sans aucun profit.

En règle générale, on doit toujours s'efforcer de terminer chaque partie du premier coup, et pendant que l'encre est humide, par ce moyen on obtient un plus joli ton et une plus grande souplesse de modelé; mais comme les débutants se trompent souvent sur la *valeur* des teintes, ils ont plus de facilité en procédant par couches successives, ce qui leur permet d'augmenter les vigueurs par des retouches.

Je vous préviens encore une fois qu'en ce qui concerne les ciels et les eaux transparentes, il est préférable de se contenter d'une demi-réussite obtenue du premier coup, — toute retouche alourdissant les transparences, — le remède est pire que le mal.

Pour l'augmentation successive des valeurs, il va sans dire que l'on commence par celles des fonds de montagnes dont les derniers plans sont à peine plus foncés que le ciel et doivent s'obtenir avec de l'eau presque pure que l'on teinte de plus en plus à mesure que les plans se rapprochent. Toutes ces montagnes doivent être exécutées en même temps et dans le mouillé des teintes, autrement les contours en seraient durs et coupants. Ils produiraient l'effet de coulisses de théâtre. Ces


E. Harcux

derniers plans ne doivent pas se laver à grande eau comme le ciel, cependant il ne faut pas les exécuter trop maigrement : — pour que la limpidité de l'air s'y montre, il est nécessaire de laver, avec la facilité que donne l'abondance de liquide.

Voyez, d'ailleurs, comme il est facile de diminuer une valeur trop forte lorsqu'elle est mouillée? Il s'agit tout simplement de sécher un pinceau par l'aspiration des lèvres (après l'avoir bien lavé) et de le promener aux endroits voulus; le pinceau absorbe la teinte et la diminue à volonté presque jusqu'à la blancheur du papier.

On peut donc poser hardiment des valeurs très fortes lorsque l'on exécute les silhouettes d'arbres. C'est pourquoi vous me voyez prendre de l'encre presque pure pour placer de larges touches dans les endroits les plus foncés. Je pose en même temps des teintes très claires aux parties où elles sont nécessaires afin que le modelé s'obtienne presque seul, par le mélange des teintes, et je le dirige simplement, si cela est utile, au moyen d'un pinceau séché aux lèvres, qui m'aide à dessiner les plans.

Voici un moyen très pratique et d'une exécution très simple pour ne pas faire de silhouettes d'arbres se découpant trop sèchement sur le ciel. Je passe seulement un peu d'eau tout autour de la silhouette intérieure de chaque arbre et je l'exécute immédiatement pendant que l'eau est encore fraîche, sans mettre les teintes jusqu'au bord des silhouettes; l'eau posée préalablement se charge seule de la véhiculer, en la fondant doucement jusqu'au contour de l'arbre.

L'exécution de l'eau est plus délicate, parce qu'il faut autant que possible la travailler partout en même temps, et, pour lui donner une grande souplesse, il faut qu'elle soit modelée *dans le frais*. On peut aussi, avec un peu de pratique, l'exécuter peu à peu et par bandes horizontales, de la largeur de trois ou quatre centimètres, en ayant soin d'entretenir toujours bien mouillé le bas où se fera la reprise, afin que le raccord se fasse sans laisser de traces.

Je vous ai montré comment, au moyen d'un pinceau lavé et séché aux lèvres, on obtenait des tons clairs sur des parties foncées encore humides?

C'est par ce moyen que je dégrade les bandes luisantes qui s'allongent sur l'eau. A l'endroit le plus clair, vous avez vu que j'avais réservé le blanc du papier? — Mais ce n'est pas tout, il faut que j'en adoucisse les bords en les fondant par une demi-teinte à peine plus foncée que le blanc du papier et c'est avec le pinceau séché que j'obtiens ce résultat.

Toute la partie d'eau du premier plan va être opérée d'un seul coup maintenant. Je commence d'abord par le raccord en posant une teinte générale à très grande eau; — maintenant que je n'ai plus à m'occuper du raccord, rendu d'ailleurs très facile par les mille rayures de l'eau, je passe une teinte générale sur le tout pour y mettre la valeur.

Il me faut maintenant indiquer le modelé des lignes fuyantes de l'eau, en en dessinant les méandres avec le pinceau moyen, chargé d'une teinte sensiblement plus foncée que la teinte générale.

Vous remarquerez que ces lignes se fondent dans la teinte générale qui est mouillée? C'est justement l'effet que j'en attendais et, comme le tout commence à sécher, je m'empresse d'enlever quelques teintes plus claires, en passant de l'eau pure au-dessus des lignes foncées; ce liquide coule un peu et modèle à lui seul les formes de l'eau : — quand le tout sera presque sec (mais encore humide) je placerai quelques traits un peu plus foncés encore, ce que l'on nomme un repiqué; ces repiqués compléteront le modelé de l'eau que je puis, s'il en est besoin, modeler davantage par des enlevés au pinceau séché.

Tout cela semblerait compliqué pour une personne qui m'entendrait sans me voir travailler, mais en réalité pour celui qui regarde l'opération, cela est d'une exécution extrêmement simple; tout le reste est du domaine de la science et cela s'apprend aussi très vite, si l'on travaille beaucoup.

CHAPITRE XIII

LE DESSIN AU CRAYON CONTÉ REHAUSSÉ DE CRAYONS DE COULEURS

Ce genre de dessin n'est pratiqué en général que par les peintres qui voyagent : ils s'en servent pour noter rapidement un effet de paysage, ou les tons du costume d'une figure : les notes rapides qu'ils utilisent ensuite sont suffisantes pour leur rappeler des impressions qu'ils font revivre, en recopiant et en complétant avec l'aide d'autres études ce qui manque à ces croquis.

On peut aussi considérer de tels dessins comme définitifs, parce que l'on obtient par ce procédé des effets très harmonieux qui tiennent le milieu entre le dessin et le pastel: ce n'est ni l'un ni l'autre, c'est l'un et l'autre cependant (fig. 27).

La démonstration du procédé est d'ailleurs très peu compliquée, pour une personne qui a dessiné comme nous l'avons indiqué dans les premiers chapitres, puisqu'il s'agit uniquement de préparer le dessin avec des crayons Conté de deux numéros, et d'employer à cet effet les mêmes procédés sans s'occuper des crayons de couleurs que l'on repasse ensuite sur le dessin.

Je ne veux pas vous répéter encore ce que je vous ai dit au sujet du dessin *rehaussé de gouache*, je me borne à vous dire uniquement que le procédé est le même jusqu'au moment de poser les rehaus de gouache, que l'on remplace par les crayons de couleurs.

Ce qui distingue ce genre de dessins du pastel, c'est que, les crayons étant durs, ils ne font que des traits de couleurs sur les parties dont le crayon noir a tracé les contours et indiqué les valeurs, tandis que le pastel est un crayon tendre qui se fond sous le frottement du doigt et qui donne lui-même la valeur de chaque chose ou de chaque plan.

Pour procéder au genre de dessin qui nous occupe, il est nécessaire de se procurer une petite boîte de crayons de couleurs ou de pastels durs, ce qui est mieux encore.

Les tons que donnent ces pastels sont forcément approximatifs, mais cela suffit, puisque le ton absolument juste n'est pas nécessaire. Il est même préférable qu'il ne le soit pas, car le dessin perdrait le caractère prime-sautier qui fait tout son charme.

CHAPITRE XIV

L'UTILITÉ DE LA SYNTHÈSE

Pour tous les artistes la grande difficulté est la synthèse qui résume l'ensemble et réalise un effet général; aussi n'acquiert-on cette maîtrise qu'après de longues études, sur la forme et la valeur des plans et surtout après une patiente observation de la nature que la méditation aide à comprendre. Il est donc nécessaire de bien se pénétrer de cette idée que l'art n'est pas la reproduction méticuleuse de tous les détails qui s'offrent à nos yeux, et que c'est surtout en voulant imiter consciencieusement ces détails que l'on tue l'art, et qu'on le ramène à l'œuvre matérielle de l'ouvrier.

Je vous conseille donc, à vos débuts, de dessiner de grands horizons avec des lignes simples et des premiers plans commençant à 25 ou 30 mètres de l'endroit où vous dessinez, afin de ne pas voir les détails gênants des petites feuilles, que l'on ne peut se résoudre à supprimer et qui tuent l'effet général.

« La vérité des petites choses nuit à l'effet des grandes », souvenez-vous toujours que c'est uniquement par le dessin et par les valeurs justes que l'on construit un paysage solide : — le reste ne compte pas, ce n'est que fioritures inutiles qui gâtent l'ensemble, et c'est ce que nos maîtres ont si bien compris.

« Tout doit commencer en art par revêtir une forme, là où elle est absente, il n'y a rien. »

La justesse du dessin prime tout; sans un dessin bien établi, les plus jolis paysages ne supportent pas l'examen des connaisseurs.

Le Paysagiste devant la Nature

PREMIÈRES LEÇONS DE DESSIN

LE PASTEL

CHAPITRE PREMIER

L'ART DU PASTEL

De tous les procédés d'imitation, le pastel est assurément le plus pratique pour l'amateur ou l'artiste, que des raisons obligent à interrompre souvent tout travail. Une étude au pastel peut-être abandonnée des semaines, même des mois et des années; le jour où l'on veut la continuer elle est aussi facile à reprendre que si elle était commencée la veille.

Le pastel a de plus l'avantage de ne pas noircir, de ne pas se craqueler et de rester pendant des siècles aussi frais de couleur que le jour où il a été peint, ainsi qu'en témoignent les beaux ouvrages des maîtres du XVIII[e] siècle.

Pour le débutant le procédé du pastel est idéal; il se prête à toutes les fantaisies, comme à toutes les retouches. On peut le reprendre, le modifier, l'effacer, transformer en noir ce que l'on avait commencé en blanc, mettre un ciel à la place des arbres, changer un terrain et le remplacer par une rivière, etc...

La modicité des dépenses occasionnées par le pastel est aussi un avantage qui le met à la portée de toutes les bourses, car lorsque l'on s'est muni d'une bonne boîte de pastels et de l'outillage du paysagiste, la dépense est, par la suite, insignifiante, puisque même pour celui qui travaille beaucoup, elle se résume à quelques feuilles de papier et de temps à autre au renouvellement de trois ou quatre bâtons de pastel, dont l'emploi est plus fréquent que les autres. D'une manière générale chaque étude au pastel ne coûte que quelques sous, même pour un format assez grand.

Nous ne ferons pas ici l'historique détaillé du pastel, le cadre restreint de cet opuscule ne nous le permettant pas. D'ailleurs, nous nous adressons aux débutants qui veulent avant tout que nous les renseignions sur les moyens pratiques de peindre des paysages d'après nature; il leur importe peu en ce moment de savoir si c'est réellement vers 1685 que les premières tentatives ont été faites dans cet art charmant qui devait produire tant de chefs-d'œuvre au XVIII[e] siècle.

Il paraît toutefois surprenant que les artistes de la première moitié du XIX[e] siècle aient négligé pour la plupart, ou même abandonné un procédé si brillamment pratiqué par leurs devanciers. C'est en effet seulement vers 1860, que quelques peintres et particulièrement le grand poète des paysans et des paysages, J.-F. Millet, ont remis en honneur le pastel; on connaît d'ailleurs par les ventes publiques, et par les belles reproductions en gravure, toutes les merveilles que Millet a exécutées par ce procédé. L'École dite de 1830, étant plus préoccupée du style, de la composition et de l'effet général que de la fraîcheur des colorations, avait adopté des formules, des siccatifs et des couleurs qui, en enveloppant les tableaux d'une atmosphère jaune donnaient un aspect très harmonieux, il est vrai, mais avait l'inconvénient de *rancir* les œuvres et de leur octroyer un air vieux avant même qu'elles ne fussent terminées. L'abus de certaines couleurs, de la *momie* et surtout de ce funeste bitume, si séduisant et si pernicieux, était la principale cause du résultat jaune que nous venons de signaler.

Les impressionnistes sont arrivés ensuite et ont réagi contre cette tendance au jaune, en étudiant avant tout la fraîcheur des tons, et surtout la coloration des ombres, que leurs devanciers avaient généralement négligée.

Cette nouvelle École dont E. Manet, Renoir,

Sisley, Monet, Pissaro, et d'autres, sont les principaux chefs, en ramenant la peinture dans une voie différente, remit à la mode, l'art du pastel. Tous les artistes ou presque tous, suivirent ce mouvement qui rajeunissait la peinture, chacun s'empressa de nettoyer sa palette; *haine au jaune* fut la devise générale, et pour se *rincer* les yeux, on fit des études au pastel. Puis, quelques artistes, les plus en vue, se réunirent, et fondèrent la société dite des *Pastellistes*. Une première exposition où les organisateurs eurent la bonne pensée de faire figurer une section rétrospective comprenant des œuvres splendides des Maîtres du XVIIIe siècle eut un très grand succès auprès des amateurs d'art, des connaisseurs, des experts et du grand public. Chacun comprit que le pastel est un art, non seulement égal à celui de la peinture à l'huile, mais souvent supérieur pour l'interprétation de certains effets dont nous parlerons plus loin, et que sa solidité souvent contestée, était plus grande.

La cause était gagnée et, depuis ce temps, tous les peintres sont plus ou moins devenus des pastellistes, car nos expositions annuelles reçoivent presque autant de pastels que de peinture.

CHAPITRE II

L'OUTILLAGE

Le matériel d'un paysagiste est le même pour tous les procédés dont il se sert devant la nature; le parasol, la pique et le pliant sont indispensables à tous ceux qui veulent travailler en plein air.

Pour le pastelliste qui part à l'étude, l'outillage comporte en outre, une boîte de pastels, un carton à dessin, quelques fusains, une petite boîte de couleurs à l'aquarelle, dite *pochette*, et un morceau de toile cirée très souple; la molesquine dont on recouvre les sièges est plus pratique encore, car elle tient moins de place dans le paquetage. La *pochette* n'est pas indispensable, comme il sera dit plus loin en expliquant les différentes manières de procéder, mais elle peut rendre de grands services et nous conseillons de s'en procurer une dès le début.

La boîte de pastels. — Il est impossible de recommander une boîte qui soit parfaite, attendu que les débutants ne les trouvent jamais assez variées de tons; les plus complètes, celles qui ont plusieurs casiers et contiennent des centaines de bâtons de nuances les plus diverses ne leur suffisent pas, car ils veulent y trouver les tons justes et prêts à étaler sur le papier, ce qui est impossible.

Nous nous bornerons à dire : achetez une boîte à deux tiroirs telle qu'on les trouve dans le commerce, toutes les nuances de pastel se vendant au détail, vous verrez vous-même, par la suite, ce qui manque lorsque vous aurez un peu travaillé dehors.

Les pastels sont de trois espèces, *durs*, *demi-durs* et *tendres*. Ils sont tous utiles dans certains cas; cependant, pour les premières études, d'après nature, il est préférable de n'employer que des pastels demi-durs et durs, ils sont plus maniables, se cassent moins fréquemment et compliquent moins le bagage, toujours trop lourd à porter. La boîte doit contenir aussi deux petites estompes de papier, dites *tortillons*.

Le carton à dessin. — Pour les premières études, il suffit d'un carton du format de la demi-feuille de papier Ingres, mais il faut que l'intérieur soit muni d'un *cadre isolateur* servant à préserver le travail en cours qui doit toujours être protégé de tout contact jusqu'à ce qu'il soit terminé. A ce moment, le pastel est fixé et mis dans un carton spécial, ou sous verre définitivement, ou laissé tout simplement dans un carton ordinaire, où d'ailleurs il s'abîme peu, par simple contact, si on a le soin d'éviter les frottements lorsqu'on le déplace

On trouve dans le commerce des cartons à dessin spéciaux pour le dessin au fusain et le pastel; ils sont munis d'un cadre isolateur, mais il est très simple d'en faire un soi-même, si l'on ne peut s'en procurer un tout fait.

Ce cadre est composé de quatre pièces de bois qu'il suffit d'assembler au moyen d'une pointe à chaque angle; deux ou trois centimètres de large et un centimètre d'épaisseur suffisent à ce cadre qui, ne quittant pas le carton, n'a aucune fatigue et se trouve toujours assez solidement construit (fig. 1).

Le morceau de toile cirée ou de molesquine est indispensable, il sert à faire le paquetage en enveloppant la boîte de pastels qu'il protège de l'averse imprévue. Puis, lorsque l'on travaille par un temps incertain si l'on est surpris par la pluie, la toile cirée couvre instantanément les comparti-

ments de pastels que l'on a étalés à terre. Enfin, si l'on travaille sur un terrain inégal ou marécageux, la toile cirée fait un fond sur lequel on place ses pastels sans danger de casse ou de détérioration par humidité. Cette toile peut avoir 1 mètre carré environ.

Il est nécessaire d'avoir aussi un tablier attaché au corps par une ceinture et dont les deux coins du bas sont munis d'un anneau servant à les accrocher, soit à la tablette du chevalet, soit au châssis, si l'on travaille sur un papier tendu. Le tablier forme alors une grande poche dans laquelle viennent tomber les pastels qui se rompent ou qui échappent des mains, ce qui est très fréquent, attendu que la main gauche en est souvent remplie, puisqu'elle tient toute la gamme de tons dans laquelle on travaille; les pastels ainsi protégés ne se cassent pas en tombant. Ce tablier est indispensable à l'atelier pour ne pas salir le plancher avec la poudre qui tombe des pastels.

Toiles, papiers et cartons spéciaux. — Au début, le simple papier à pastel suffit; le plus employé est le papier *feutre*, il se vend au mètre ou au rouleau, on peut donc le couper soi-même au format que l'on préfère.

On se sert aussi du papier Lalanne, gris-bleu. Certains préfèrent tout simplement du papier à emballage, mat et rugueux; d'autres emploient du papier goudronné et peignent sur son envers. Tous ces papiers ont des défauts et des qualités: il faut les essayer soi-même et choisir ce qui convient.

D'une manière générale, il est préférable de choisir un papier teinté, parce que l'on voit plus vite l'effet d'ensemble, en posant d'abord les tons clairs du ciel et de l'eau qui sont toujours relativement clairs, le paysage se trouve tout de suite à l'effet et l'on juge mieux les lignes de la composition, en voyant tout le motif se silhouetter par la valeur foncée du papier.

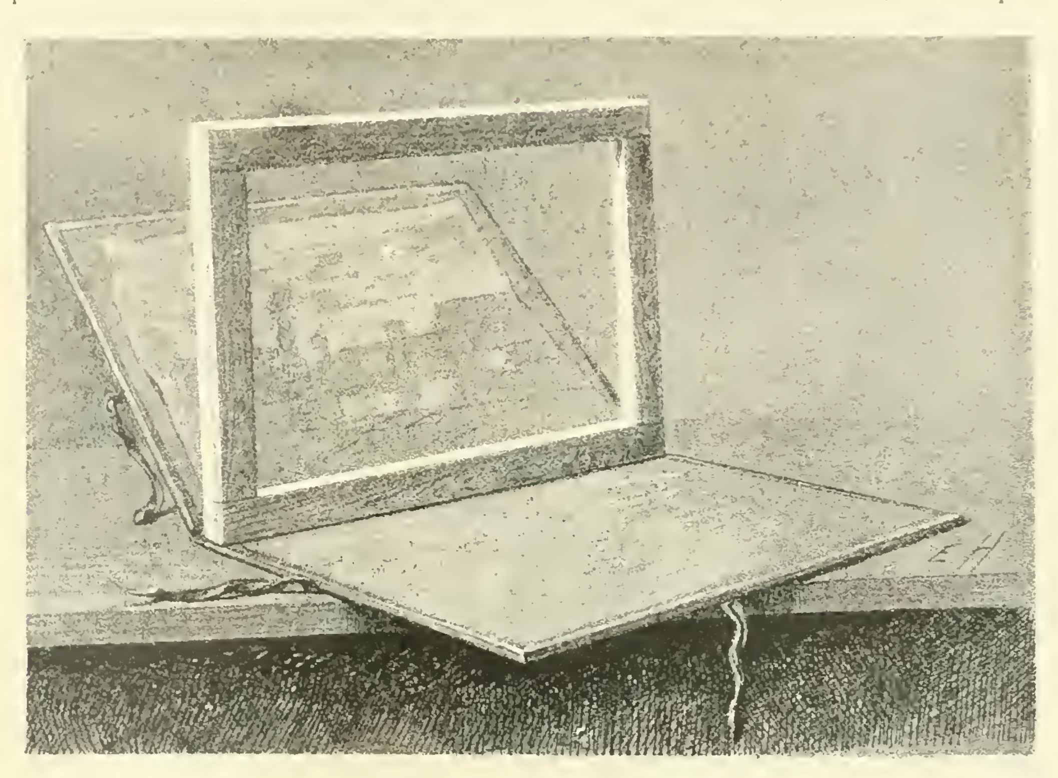


Fig. 1. — Cadre ou châssis isolateur placé dans le carton.

La toile à pastel est surtout employée pour les grandes dimensions, elle est alors tendue sur un châssis à clefs, comme celle dont on se sert pour peindre à l'huile.

Les cartons à pastels sont aussi très pratiques, ce sont des cartons épais et recouverts de papier au choix, papier whatmann, feutre, etc...

Papiers tendus sur châssis. — Le papier tendu est préférable à tous égards; il est aussi bien plus facile à manipuler et d'un transport plus com-

mode, car il suffit d'avoir deux châssis d'égale



Fig. 2.

grandeur et de les séparer au moyen de quatre

12, 15, etc. ; pour les premières études, le format de la toile de 6 est suffisant, car il mesure 0,40 cent. sur 0,35 cent. et l'on peut, en divisant cette surface, faire deux petites études sur la feuille de papier que l'on y a tendue.

En achetant le châssis, on demandera deux toiles de 6, dites 6 figures, toiles ordinaires. Cette toile qui est inusable, protégera la feuille de papier et le tout sera contenu dans le châssis qui est très portatif, ainsi que le montrent les croquis (fig. 3 et 4).

La toile de 6 est suffisante pour le travail

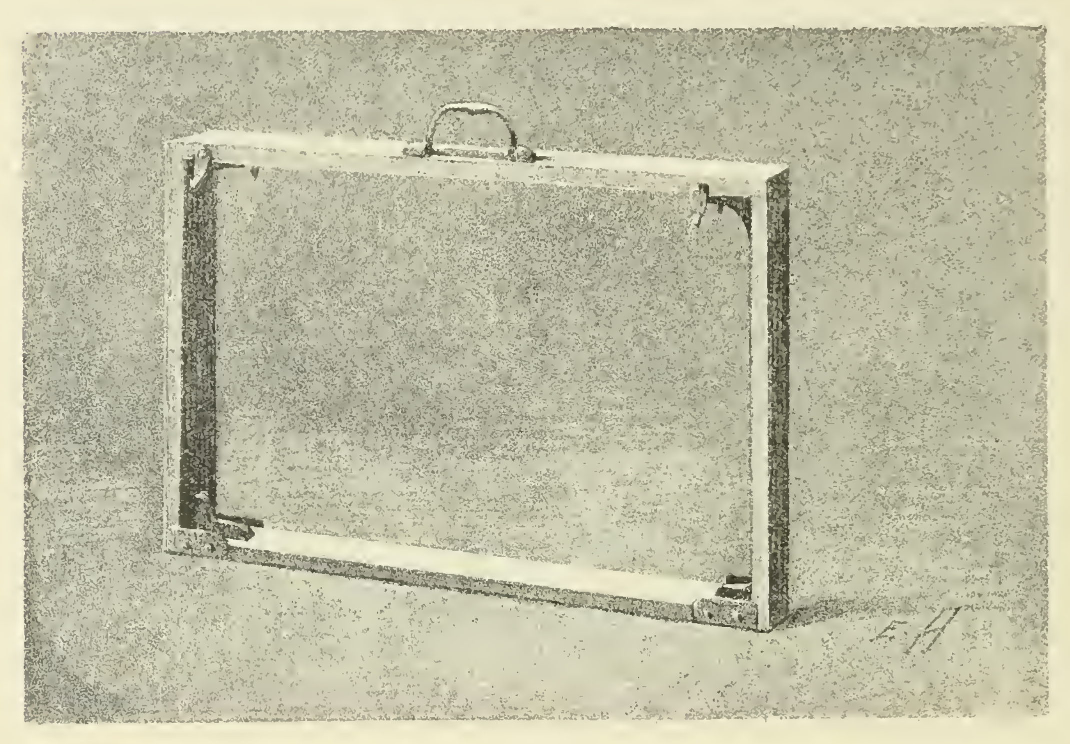


Fig. 3. — Porte-études, vide.

punaises en bois à doubles pointes (fig. 2), que l'on enfonce aux coins d'un des châssis ; le second châssis appliqué ensuite, protège l'étude de tout frottement et se trouve lui-même protégé. Ce moyen est le plus employé, car il est nécessaire d'avoir deux études en train pour le cas où l'effet vient à changer, soit que le temps se soit brouillé, soit tout simplement que l'effet se soit transformé, ce qui arrive régulièrement après deux heures de travail.

Le châssis porte-étude. — On peut encore employer un autre moyen de transport, en se servant d'un châssis *ad hoc*, que l'on peut faire soi-même et que l'on trouve tout fait chez les fournisseurs des artistes. Ces châssis sont calibrés au format des toiles dites de 3, de 4, de 5, 6, 8, 10,

d'après nature ; un plus grand format serait embarrassant à transporter ; pour étudier à l'atelier, on pourra augmenter la dimension en se servant des toiles de 8 ou de 10.

Moyen employé pour tendre les papiers sur châssis. — Achetez chez un marchand de couleurs fines, deux châssis à clefs, dits mesure-figure. Le format en sera trop carré pour la plupart des motifs de paysage, cela est certain, mais vous aurez la liberté de le modifier à volonté et quand le motif se compose mieux sur format carré, vous serez muni du nécessaire.

Tendez sur ces châssis, soit un fort morceau de calicot, soit de la petite toile à votre choix ; ceci fait, chassez les clefs avec un marteau si vous

n'avez pas obtenu sans ce secours une tension assez forte et sans aucun pli.

C'est sur ce calicot ou cette toile que vous allez tendre, par la suite, tous les papiers sur lesquels vous peindrez au pastel, mais si vous voulez éviter le travail matériel de tendre vous-même la toile, ou le calicot que nous recommandons, vous trouverez des châssis avec toiles toutes montées chez les mêmes marchands; pour tendre le papier voici comment vous procéderez :

Placez la feuille de papier bien à plat sur une table ou sur un marbre de commode, en mettant sur la table l'endroit, c'est à dire le côté sur lequel vous travaillerez. Posez ensuite votre châssis sur l'envers du papier et tracez une ligne d'un léger trait de crayon contournant tout le châssis; tracez alors une seconde ligne autour de la première formant un cadre d'environ 6 ou 7 centimètres et coupez avec des ciseaux, en suivant cette seconde ligne, ce qui vous donnera une feuille de papier plus grande que votre châssis. Pour tendre cette feuille il faut ensuite vous munir d'une éponge fine remplie d'eau claire, et mouiller entièrement l'envers du papier; puis vous frotterez de la colle de pâte sur tout le tour du châssis, sans en mettre sur l'épaisseur. C'est alors que vous rabattrez l'excédent du papier sur le châssis encollé, en ayant soin de ne pas tirer plus fort d'un côté que de l'autre et de ne pas laisser de plis dans le papier.

Si la tension a été faite régulièrement (ce qui est très facile et se réussit dès le premier essai) le papier, quoique peu tendu, ne doit présenter aucun pli; on laisse sécher pendant une heure environ, dans un endroit très sec, mais en se gardant bien d'approcher d'un feu quelconque, parce qu'en séchant trop rapidement et inégalement, la tension serait si vive qu'elle ferait crever le papier aux endroits encore humides. Quand cette opération a été faite soigneusement, le papier offre une surface complètement unie et résonne comme un tambour au moindre choc.

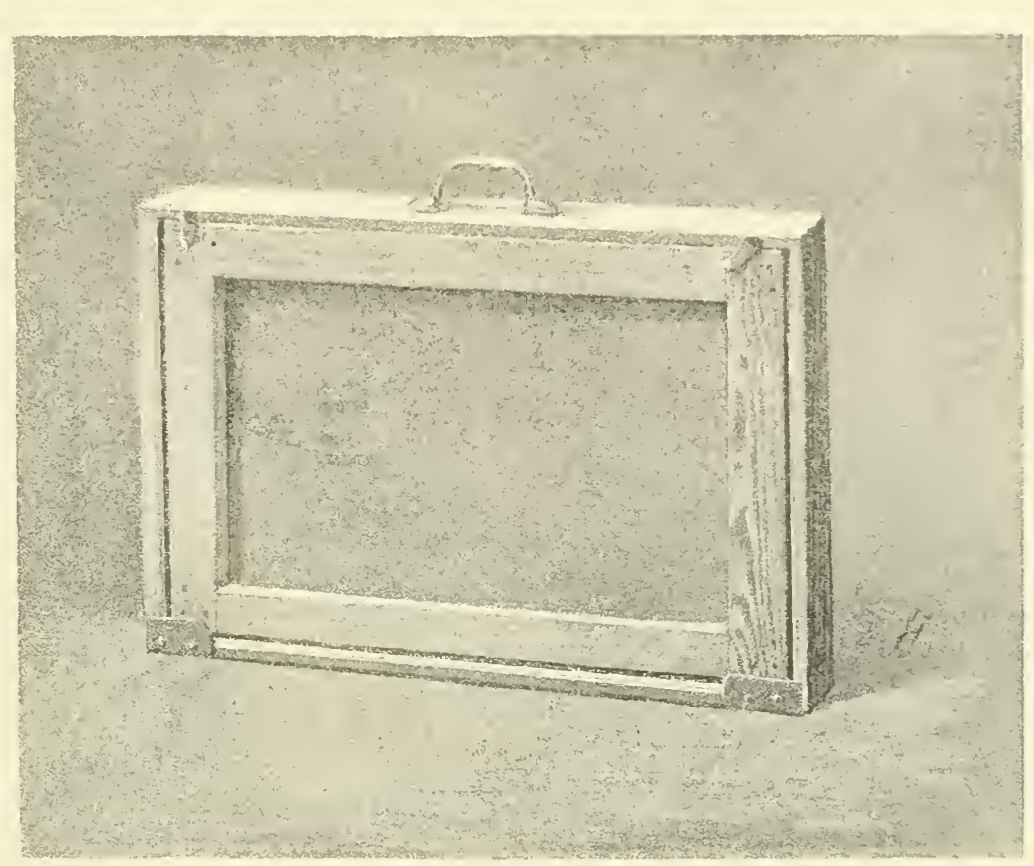


Fig. 4. — Porte-études, garni de toiles.

La vitre. — La glace qui recouvre les pastels terminés n'est pas seulement destinée à protéger l'œuvre de tout contact, son rôle a une autre raison

aussi importante, qui consiste à adoucir, à envelopper, à finir, à parachever l'œuvre.

La glace est donc indispensable, mais il ne faut pas la confondre avec la vitre ordinaire qui teinte le pastel en vert, le déforme par son manque d'aplanissement et possède en outre des défauts de tous genres, non compris son manque de solidité.

La glace est indispensable pour voir un pastel terminé.

Le fixatif. — La question du fixatif a été très discutée depuis que l'art du pastel s'est créé. Dès les premières tentatives les artistes ont cherché un moyen de rendre solide, ineffaçable, ces nouvelles manifestations artistiques, si douces même dans les vigueurs les plus osées. Mais les recherches sont demeurées vaines, car aussitôt que l'on veut fixer cette jolie poudre, le duvet de pêche, qui fait le grand charme du pastel, disparaît ; l'on n'a plus alors qu'une peinture à la gouache où beaucoup de tons sont changés, ce n'est plus un pastel, c'est une peinture à l'eau, moins les qualités que l'on pourrait obtenir par ce procédé.

Les fixatifs à base d'alcool eurent un résultat terrible, car ils altéraient radicalement certaines teintes, qui de rouges devenaient jaunes et vertes. Dans le *Journal de Delacroix*, on trouve un conseil donné par le maître, à titre d'essai, à tenter pour fixer le pastel ; quoique l'artiste n'ait voulu parler que du fixage sur un panneau de bois ou de toile, nous citerons ce passage, car il nous a semblé aussi utilisable sur carton, papier, étoffe, etc. ; le voici à titre de curiosité : « Ne pourrait-on encoller le panneau de manière que le pastel, une fois arrivé au degré nécessaire, fût fixé en exposant le panneau à une vapeur d'eau chaude qui, en amollissant la colle, fixerait le pastel. On pourrait alors passer un second encollage sur le tout, afin de conserver le brillant du pastel et repeindre à l'huile. Sur cette ébauche au pastel, on pourrait encore revenir avec de l'aquarelle », et même y retravailler au pastel à volonté.

Depuis quelques années, on trouve dans le commerce le fixatif soi-disant parfait, son inventeur a nom Ferraguti, et il affirme que son liquide fixe complètement sans détériorer les tons. Nous ne l'avons pas essayé parce que le fait seul d'un fixage, fût-il parfait, est contraire au principe du pastel, comme nous l'avons dit plus haut ; nous ne le mentionnons ici qu'à titre de renseignement pour les personnes qui voudraient eux-mêmes en faire l'essai.

Cette question du fixage du pastel a tant d'importance aux yeux de nombre d'amateurs qui tiennent plus à la conservation de leurs études, qu'à la qualité duveteuse, si particulièrement agréable dans ce genre de peinture, que nous pensons satisfaire beaucoup d'exigences en donnant encore quelques explications sur les moyens de fixer la poudre de pastel.

Beaucoup d'amateurs anciens, Français et étrangers, se sont occupés de la recherche d'un fixatif pour le pastel, mais ils l'on fait surtout, comme le dit plaisamment *Paillot de Montabert*, dans un but plus mercantile qu'artistique ; voici ce qu'il dit : « Enfin les artistes, en cherchant à fixer le pastel, voulaient fixer aussi et augmenter la confiance et le goût du public, pour un genre qu'il regardera toujours comme trop fragile, trop fugitif et comme ne produisant que le souvenir d'un moment. » En effet, le public regarde avec intérêt les belles œuvres qu'on lui présente, mais il ne consent que rarement à acquérir une peinture au pastel, tant il en redoute la fragilité.

Cependant, il y a un moyen de tout concilier : c'est de fixer un pastel et de le reprendre ensuite pour lui redonner la fraîcheur et le velouté perdus. Peint dans ces conditions, un pastel a toute la solidité d'une peinture à l'huile, il peut être secoué, transporté, épousseté sans crainte aucune de détérioration, si on a soin de le garantir de tout contact par une glace devant et par une feuille de carton placée derrière, reposant sur le châssis de bois, puis en recouvrant le tout d'une feuille de papier bien adhérente au cadre, ne laissant passer aucune poussière. Dans de telles conditions, un pastel durera des siècles en défiant le plumeau des domestiques et les brutalités des déménageurs.

Voici des procédés recommandés par le même auteur : « Le prince San Severo a essayé de fixer le pastel en humectant le papier par derrière seulement ; mais il a rencontré beaucoup de difficultés : Une eau gommeuse, propre à fixer le pastel et étendue avec un pinceau derrière le tableau, humecte fort bien certaines couleurs, mais la laque, le jaune de Naples et quelques autres couleurs restent toujours sèches et ne se fixent jamais. Quant à une matière huileuse, quelque transparente et

quelque spiritueuse qu'elle soit, elle ternit les couleurs et leur ôte leur plus bel agrément : l'huile volatile de térébenthine, quoique claire comme de l'eau, a le même inconvénient ; d'ailleurs, elle s'évapore dans l'espace de deux ou trois jours. Les couleurs alors ne restent pas bien fixées et s'enlèvent avec le doigt. La gomme copal, la résine élémi, la sandaraque, le mastic, le karabé et généralement toutes les résines dissoutes à l'esprit de vin, obscurcissent les couleurs et rendent le papier transparent, nébuleux et comme semé de taches.

« La colle de poisson est la seule matière que le prince San Severo ait trouvée propre à cet usage ; voici son procédé : Il prend trois onces de belle colle de poisson ; il la coupe en écailles minces et fait infuser pendant vingt quatre heures dans dix onces de vinaigre distillé ; il jette dessus quarante-huit onces d'eau chaude bien claire, et il remue ce mélange avec une spatule de bois jusqu'à ce que la colle soit presque entièrement dissoute. Le mélange étant versé dans un vase de verre, que l'on enfonce dans le sable à deux ou trois doigts de profondeur, on met la poèle qui renferme le sable sur un fourneau à feu de charbon ; mais on la ménage de manière que la liqueur ne bouille jamais et qu'on puisse même toujours y tenir le doigt ; on la remue souvent avec la spatule jusqu'à ce que la dissolution soit entière : après quoi, on laisse refroidir la matière et on la passe par le filtre de papier gris, sur un entonnoir de verre, ayant soin de changer le papier quand la liqueur a trop de peine à passer. S'il arrive qu'on n'ait pas mis assez d'eau, que la colle soit d'une qualité trop glutineuse, qu'elle ait de la peine à passer et qu'elle se coagule sur le papier, on y ajoute un peu d'eau chaude ; on fait dissoudre la matière en la remuant avec la spatule de bois et on la filtre. L'expérience fait juger de la quantité d'eau nécessaire pour cette opération. Quand la liqueur est filtrée, on la verse dans une grande bouteille, en mettant alternativement un verre de la dissolution et un verre d'esprit de vin, bien rectifié, pour qu'il y ait un égal volume plutôt qu'un égal poids des deux liqueurs. Enfin la bouteille étant bouchée, on la secoue pendant un quart d'heure, pour que les liqueurs restent mêlées ; on a ainsi un gluten nécessaire pour la fixation du pastel. » « Le tableau qu'on veut fixer étant placé horizontalement, la peinture en dessous, bien tendu par deux personnes, on trempe un pinceau doux et large (dans la composition décrite ci-dessus (il faut que le pinceau soit de l'espèce de ceux que l'on emploie pour la miniature, mais qu'il ait au moins un pouce de diamètre) ; on le passe sur le revers du papier, jusqu'à ce que la liqueur pénètre bien du côté de la peinture et que l'on voie toutes les couleurs humectées et luisantes comme si on y avait passé du vernis. » « La première couche pénètre promptement, à cause de la sécheresse du papier et des couleurs absorbantes : on donne ensuite une autre couche plus légère. Il faut avoir soin de rendre ces couches bien égales, de manière qu'il ne s'y fasse aucune tache ; après quoi, l'on étend le papier sur une table bien unie, la peinture en dehors et le revers sur la table, pour les laisser sécher peu à peu à l'ombre ; il suffit de quatre heures en été. On a ainsi un tableau fixé, sec, sans aucune altération et sans aucun pli. Quelquefois, certaines couleurs ne se fixent pas assez par cette première opération ; dans ce cas, on appose une nouvelle couche. Il faut ensuite que le peintre repasse avec le doigt les couleurs l'une après l'autre, chacune dans son sens, de la même façon que s'il peignait le tableau (ce qui peut être fait en trois ou quatre minutes) pour ôter cette poussière fine, qui, détachée du fond, pourrait n'être pas adhérente et fixée. Cette manière de fixer le pastel est simple, facile et sûre : l'altération qu'elle cause dans les couleurs est insensible et sa solidité est telle qu'on peut nettoyer le tableau sans gâter la couleur. Cette colle donne de la force au papier de manière qu'on peut l'attacher à la muraille, et le coller sur la toile encore plus facilement que le papier ordinaire. Le vinaigre distillé contribue à éloigner les mouches qui gâtent souvent les pastels.

« On peut aussi coller le papier sur une toile avant de le peindre pourvu qu'elle soit claire et qu'on se serve de colle d'amidon. Du reste, on fixera le pastel de la même manière en employant seulement un pinceau qui soit un peu plus dur, et en appuyant plus fort, pour que la liqueur pénètre de l'autre côté. Il faudra plus de temps pour le sécher, mais l'effet sera le même quant à la fixation du pastel. »

Certes, il est bien croyable que si l'auteur, dont la compétence est reconnue, indique ce procédé de fixation, comme étant très bon, c'est qu'on peut s'en servir en toute sécurité, mais l'amateur aura

sans doute peu de goût pour s'astreindre aux longues manipulations qui viennent d'être décrites et nous allons dire à notre tour, que nous avons fait quelques essais, et que ce qui nous a semblé le plus pratique, le plus vivement préparé, c'est le simple fixatif à la colle de poisson diluée dans l'eau chaude et vaporisée ensuite avec le vaporisateur le plus employé pour fixer les dessins ordinaires dont la figure 5 donne un croquis.



Fig. 5. — Vaporisateur fonctionnant.

Voici en quoi consiste l'opération : Faites fondre à chaud 50 grammes de colle de poisson, la plus blanche possible, dans un demi-litre d'eau ; prenez ensuite un récipient quelconque, verre à boire, tasse, bol, etc..., versez, à quantité égale, une partie de la colle fondue et une partie d'eau chaude ; crayonnez quelques tons de pastel sur un bout de papier semblable à celui que vous voulez fixer ; piquez-le au mur, et, au moyen du vaporisateur, imbibez directement le pastel avec la seconde solution ; laissez sécher un quart d'heure et par le frottement des doigts, assurez-vous de la fixité ; si elle est entière, vous ferez réchauffer le fixatif au bain-marie et vous opérerez avec la certitude de réussir ; si la poudre est imparfaitement fixée, vous ajouterez une autre partie de la première dissolution à la seconde. Ce procédé a l'inconvénient de teinter légèrement les blancs, mais on peut les ramener au ton désiré, avec quelques retouches, et la solidité du pastel est ainsi assurée.

Nous avons dit déjà que, malgré son apparence fragile, le pastel est un procédé très résistant, puisqu'il est prouvé que les siècles ont passé et laissé intacts les portraits au pastel qui ornent les musées. Peut-être doit-on, en grande partie, la conservation de ces délicates peintures, à la vitre qui les protège de la poussière, des gaz et de toutes les impuretés de l'air, qui ont tant d'action sur les peintures à l'huile. Aussi dirons-nous, à ce sujet, qu'il est nécessaire et même indispensable, non seulement de mettre les pastels sous verre, mais encore de coller une feuille de papier derrière l'encadrement, de façon à intercepter complètement le passage de l'air et des poussières.

CHAPITRE III

DE L'ÉBAUCHE D'UN PASTEL ET DES DIFFÉRENTS MOYENS QU'ON EMPLOIE

Après bien des tentatives et des essais de tous genres, nous avons été amené à conclure que chaque procédé a ses inconvénients et ses qualités, de sorte que l'on ne peut affirmer que celui-ci vaut mieux que celui-là. Chacun a ses moyens personnels, ses aptitudes et aussi, disons-le, ses maladresses propres, qui étant bien constatées, peuvent être un acheminement vers l'originalité, si l'on s'applique à développer ce qu'elles contiennent d'utilisable.

Le dessin correct est la première chose dont on doit s'occuper ; il est indispensable de n'avoir plus de doute à ce sujet quand on commence à peindre au pastel : c'est pourquoi, nous recommandons fermement aux personnes peu familiarisées avec l'art du dessinateur, de faire au préalable un dessin au fusain sur une feuille de papier quelconque ; ce procédé permet d'effacer, de recommencer facilement et autant de fois que cela semble nécessaire. Lorsque ce dessin paraît satisfaisant, on le décalque

au moyen d'un papier à décalquer que l'on nomme *translucide*, puis on reporte le dessin sur le papier destiné à l'exécution définitive du pastel. Lorsque le trait est décalqué, on peut redessiner encore au moyen d'un crayon mine de plomb, car le calque et le décalque détériorent toujours les silhouettes quelque soin que l'on ait apporté à ce travail

Disons encore que le dessin, après avoir été décalqué, pourra être repris avec le crayon conté, ou passé à l'encre en se servant de la plume ou du pinceau. Enfin, on peut aussi redessiner au fusain et mettre les valeurs, c'est-à-dire, mettre le dessin à l'effet par le fusain, comme s'il devait rester dans cet état. Lorsque l'on s'est arrêté à ce moyen, il est nécessaire de fixer le fusain pour qu'il ne salisse pas les colorations du pastel. Avec une préparation ainsi établie, l'exécution du pastel devient une véritable récréation, car on n'a plus alors qu'à penser à la couleur, puisque l'on s'est débarrassé du grand souci de la composition, des proportions exactes du dessin et que les valeurs ont été étudiées au moyen du blanc et du noir que donnent le papier et le fusain.

Voici maintenant une autre façon de préparer les pastels, mais on voit déjà, par ce qui précède, toute l'importance d'un dessous bien construit, aussi notre maître vénéré le paysagiste Ch. Busson nous répétait-il souvent ce conseil : « Dessinez beaucoup avant de peindre, car avec un bon dessous et un dessus médiocre, on peut encore produire une œuvre intéressante, tandis qu'avec un dessous mal construit, l'exécution la plus brillante n'a aucun intérêt pour les vrais connaisseurs. »

L'ÉBAUCHE A L'AQUARELLE

Lorsque le dessin est établi définitivement par un trait de mine de plomb, ou d'encre, on peut ébaucher grossièrement à l'aquarelle. Il n'est pas utile de faire une exécution délicate, puisque tout doit être ensuite repeint et couvert par le pastel ; il suffit de mettre les colorations à plat, c'est-à-dire sans passer trop de temps à modeler et à chercher la finesse des colorations, ce qui serait d'ailleurs superflu, puisque le papier *feutré*, dont on se sert est d'un ton gris foncé, qui ne permet pas aux couleurs à l'aquarelle de donner les tons justes, comme sur le papier blanc.

Cependant, il est utile souvent d'avoir comme dessous, un ton presque juste, car dans certains cas on peut l'utiliser en le recouvrant à peine au pastel ; ce moyen donne alors une facture différente qui est plus légère et met de la variété dans l'exécution, condition essentielle à laquelle on doit s'appliquer

Les recherches modernes ont amené les artistes à employer tous les procédés sans se soucier des conventions d'autrefois qui prohibaient l'emploi de ceci et de cela. Tout est bon, tout est possible et admis à la condition que le résultat soit une œuvre d'art. Donc, vous pouvez ébaucher à l'huile, à la colle, à l'aquarelle, à la gouache, au fusain, etc., ; si vous montrez une belle œuvre, on ne vous tracassera pas sur les procédés employés.

L'ÉBAUCHE A LA GOUACHE

On sait que la gouache n'est autre que l'emploi de couleurs à l'aquarelle auxquelles on ajoute du blanc.

Ainsi, les décors de théâtre ne sont peints, en réalité, qu'avec des couleurs à la gouache ; mais au lieu de les rendre solides et fixes avec de la gomme arabique on leur ajoute de la colle de peau fondue à chaud et l'on peint avec la couleur tiède dont la chaleur est entretenue au bain marie : ce procédé se nomme peinture à la colle ou peinture à la détrempe.

L'ébauche à la gouache n'a sa raison d'être que pour les parties excessivement claires d'un paysage, tels que les ciels et les eaux écumeuses, ou bien encore les routes et les murailles qui se présentent souvent d'une blancheur éblouissante ; quelques fois aussi, l'on a recours à la gouache pour mettre l'ébauche à l'effet, lorsque l'on veut peindre le soleil ou la lune même, dans la toile, et, dans ce cas, tout le reste du paysage peut être préparé à l'aquarelle sans employer le blanc autrement que pour les très grandes lumières.

Quand on n'est pas familiarisé avec l'emploi des tons gouachés, on ébauche toujours beaucoup trop clair ; cela tient à ce que les tons, très foncés, lorsqu'ils sont mouillés, deviennent beaucoup plus clairs en séchant et surprennent toujours l'artiste, même quand il est prévenu du changement qui doit s'opérer. Voici un moyen pratique d'éviter ce mécompte : prenez un pastel qui soit du ton que vous désirez obtenir, cassez en un petit morceau

que vous placerez sur la palette de votre boîte d'aquarelle : puis versez deux ou trois gouttes d'eau sur le pastel, vous le verrez alors se transformer en un ton méconnaissable, par rapport à ce qu'il était à l'état sec, mais il vous donnera la valeur exacte de ce que vous devez employer.

Pour ébaucher avec des tons gouachés, il ne suffit pas de mouiller des pastels et de peindre avec sans autre préparation ; une telle couleur ne tiendrait pas sur le papier et tomberait au moindre attouchement. Pour être solides et bien adhérentes, il faut que les teintes soient composées de couleurs à l'aquarelle et de blanc de gouache ; le pastel mouillé est seulement le diapason destiné à donner le ton.

Il est nécessaire de n'employer les tons gouachés, surtout les tons clairs, que très liquides, car les épaisseurs de couleur se détacheraient du papier quand on viendrait les crayonner de pastel ; pour peindre en pâte, il faut ajouter de la gomme liquide ou de la colle de peau aux tons gouachés.

N'employez pas d'autre blanc de gouache que le blanc de zinc ; le blanc de plomb jaunit et se détache ; il tombe en écaille, laissant des plaques où le papier réapparaît, ce qui est affreux.

Nous ne parlerons pas ici de la manière dont on doit fabriquer les pastels, car, outre que la place nous manquerait ensuite pour donner des renseignements étendus sur les procédés d'exécution, nous avons pensé que les personnes auxquelles s'adressent ce travail, ne consentiraient pas à se livrer aux manipulations fastidieuses que nécessite la fabrication de toutes les nuances des pastels. On sait d'ailleurs que les fabricants exécutent sur commande tous les pastels qui leur sont demandés ; ceci est bon à retenir pour le cas, où, ayant une très grande surface à couvrir et ne possédant pas les pastels désirés, on éviterait alors des pertes de temps, en faisant faire les tons indispensables. Il suffit pour cela de donner un échantillon des nuances, fait à l'aquarelle, au pastel ou par tout autre procédé. Mais les grandes surfaces à couvrir ne se présentent guère que pour les portraitistes qui ont, quelquefois, à peindre un portrait de grandeur naturelle et doivent exécuter des toilettes dont les couleurs ne se trouvent que peu, ou pas du tout, toutes préparées.

CHAPITRE IV

L'EXÉCUTION D'UN PASTEL (Pl. 6)

PREMIÈRE SÉANCE

Avant toute étude de paysage d'après nature, il sera prudent de faire chez soi quelques copies de pastels, ou de tableaux à l'huile, ou à l'aquarelle, que l'on essaiera de traduire au pastel. Tout procédé demande des tâtonnements au début ; or l'étude d'un paysage d'après nature, est, par elle-même, suffisamment compliquée par toutes les préoccupations qu'elle nécessite, il ne faut pas y ajouter celle du métier de pastelliste, car alors on ne produirait rien de bon et le découragement s'en suivrait.

Ce modeste traité ne s'adressant pas aux artistes peintres, professionnels, nous dirons aux personnes qui nous lisent : Gardez-vous bien de l'invention, copiez très sincèrement d'abord, vous interpréterez ensuite quand vous aurez fait des études d'après nature.

Nous savons combien il est séduisant pour les débutants de ne pas s'astreindre à copier servilement ; leur tendance à inventer, à ajouter et à corriger le modèle vient de leur inaptitude à le reproduire exactement. C'est une paresse qu'il faut éviter sous peine de retarder les progrès.

Quelques personnes pensent aussi faire des études sérieuses en copiant une image, gravure ou photographie quelconque, en y ajoutant la couleur de chaque chose qu'ils inventent. Ce genre d'étude est également très pernicieux et serait une entrave gênante le jour où l'on essaierait de copier la nature.

Lorsque l'on aura fait chez soi quelques copies, on pourra alors commencer à travailler d'après nature en choisissant des motifs de paysage peu compliqués. Les études les plus simples sont d'ailleurs très difficiles pour l'artiste qui veut être consciencieux et sincère. Une simple maison se silhouettant sur le ciel, un terrain où poussent quelques herbes, voilà de quoi étudier et faire une œuvre intéressante, car souvent, il n'en a pas fallu davantage à Corot ou à Jules Dupré pour exécuter un chef-d'œuvre.

Nous allons maintenant procéder à la première étude d'après nature : A cet effet, le motif le plus simple est celui qui convient le mieux :

Voici justement devant nous une vieille chau-



mière abandonnée, dont les poutres noircies, les assises déviées et l'effondrement de la toiture nous offrent une étude pittoresque. Que de tristesses inconnues racontent ces murailles ruinées; espérances déçues pour ceux qui avaient occupé cette bâtisse! avec la joie de la famille, les rêves envolés, le départ du fils pour la guerre peut-être, sa longue absence, le désespoir des vieux qui l'attendent, leur misère et leur mort, l'abandon et la destruction lente par laquelle tout finit ici bas! Voilà ce qu'un artiste saurait faire deviner en reproduisant cette pauvre masure.

Mais c'est là le rôle de l'art et pour la première étude, il ne faut pas encore penser au sentiment que l'artiste futur saura mettre dans ses œuvres; contentons-nous de copier aussi exactement que possible ce que nous regardons, et plus tard, nous essayerons à l'atelier d'interpréter cette étude en y ajoutant notre sentiment personnel

Il me serait facile de crayonner rapidement un motif aussi simple et de faire en quelques minutes, ce qu'en terme d'atelier, on nomme la *grimace de l'effet*, parce que quarante années de pratique m'ont fait acquérir une assez grande facilité; mais, comme professeur, ce serait donner un mauvais exemple. Ce n'est que plus tard, quand on aura fait beaucoup d'études sérieuses que l'on abordera les notations rapides avec quelques chances d'y réussir, car les pochades bien venues sont le fait d'une science acquise patiemment.

Je ne vous parlerai plus de la mise en place d'un motif, vous savez cela couramment; d'ailleurs vous pourrez relire ce que j'ai dit à ce sujet dans les fascicules précédents si vous vous trouviez embarrassé.

Dans cette première séance, je ne me servirai d'aucun pastel; il suffira de dessiner aussi correctement que possible et préparer les dessous en mettant ce paysage à l'effet au moyen de l'aquarelle. Tout est préparé maintenant, le chevalet et la toile sont disposés comme il convient, le parasol est solidement enfoncé en terre et par surcroît de précaution, pour éviter les surprises des coups de vent, j'y ai attaché trois cordes, qui se tendent en sens contraire; me voici en sécurité, je n'aurai pas l'ennui de la préoccupation constante, que donne une installation rapide mais défectueuse.

Avec un fusain taillé très fin, j'esquisse le motif en appuyant le moins possible pour ne pas fatiguer le papier tendu sur la toile; cela fait et après m'être assuré, par des mesures de comparaison que les proportions sont exactes, je repasse tous les traits avec un crayon mine de plomb, puis je donne un coup de chiffon général pour enlever toute trace de fusain et j'obtiens un trait pur, limitant le contour des ombres et des lumières.

Je vais maintenant, *mettre à l'effet*, en m'occupant des valeurs que je poserai par teintes plates, à l'aquarelle, sans me préoccuper du ton juste, en supprimant tous les détails. L'effet qui nous occupe est choisi à dessein par sa simplicité; c'est ce qu'on nomme un effet gris à contre-jour; tout se résume donc à trois valeurs principales : le ciel qui est plus clair que tout, le terrain plus foncé que le ciel et la maison plus foncée que le terrain

Il n'est pas indispensable de préparer les dessous à l'aquarelle, ni par un procédé quelconque, mais ce moyen se recommande en raison des nombreuses difficultés que rencontrent les débutants perdant souvent de vue le but principal qui est l'effet général pour s'attacher à des détails pour le moins inutiles.

La mise à l'effet étant établie sommairement, au moyen des valeurs, il est facile ensuite de se renseigner sur la gamme dans laquelle on va crayonner le pastel; il suffit pour cela de placer la note la plus claire et la note la plus foncée avant de rien exécuter. Ces deux notes sont le diapason qui entraînera toute l'étude dans un effet juste.

Mais avant de parler du procédé de l'exécution, il convient de dire encore quelques mots au sujet de l'ébauche des dessous à l'aquarelle. Cette préparation peut se faire de bien des manières différentes qui toutes ont leur avantage; aussi est-il nécessaire de varier les préparations, afin de trouver soi-même ce qui est préférable à chaque genre d'effet. Essayez donc et choisissez ce qui convient le mieux à votre idéal, ce qui, selon votre manière de sentir, vous semblera plus utile et plus apte à faciliter l'imitation de la nature « L'*imitation n'est pas le but, elle n'est que le moyen.* » Voilà un adage qu'il faut méditer sans cesse pour devenir un artiste; mais il faut bien se convaincre aussi que l'étude n'est pas autre chose que la documentation de l'artiste, et que les documents qu'il emprunte à la nature, doivent, pour être utilisables, être exécutés avec une très grande sincérité, sans autre souci que la copie exacte de ce que l'on voit. Ce n'est que plus tard, et chez soi, que l'on peut

interpréter, résumer, en un mot, faire œuvre d'artiste en se livrant sans entraves à l'inspiration, en s'efforçant de donner l'impression ressentie devant la nature et en se servant, pour y parvenir, des études faites dans ce but.

Il faut être sincère dans les études, imaginatif et poète dans ses tableaux.

L'artiste n'est pas un copiste servile, il doit être un poète, nous montrant la nature, non comme elle est (elle est différente pour chacun), mais comme il voudrait qu'elle soit. Il doit aussi la représenter de façon assez vraisemblable pour nous laisser croire qu'elle est ainsi.

Mais revenons à notre étude et aux diverses manières de préparer les dessous à l'aquarelle.

ÉBAUCHE A L'AQUARELLE

Lorsque l'on ne pense qu'à exécuter une pochade notée rapidement au pastel, l'ébauche à l'aquarelle peut se faire d'un seul ton. Exemple : Est ce un coucher de soleil que l'on veut peindre? Dans ce cas, il convient de faire un ton *brun, rouge* ou *violet rouge*, composé de *noir d'ivoire* et de *laque de garance*, ou bien encore de *teinte neutre* et de *brun rouge*. On passe un ton général sur le tout, excepté sur le ciel, puis on revient avec le même ton sur les parties les plus foncées, pour indiquer les différentes valeurs et l'on obtient ainsi une mise à l'effet, où tout se silhouette en vigueur sur le gris clair du papier.

On se rendra compte que cette mise à l'effet, sans couleur, est un point de départ fort utile, car lorsque le moment de l'effet se présentera, il n'y aura, pour ainsi dire, qu'à placer rapidement les colorations du ciel pour obtenir un ensemble juste. Pour le parfaire il suffira de placer quelques tons sur les maisons et les terrains ; si les valeurs du dessous ont été bien préparées, quelques touches de pastel, justes de tons, placées rapidement, sans préoccupation d'exécution habile, suffiront à obtenir un document complet.

Quand on se dispose à peindre une étude très exécutée, c'est à dire l'étude d'un effet qui pose chaque jour normalement à la même heure et peut donner régulièrement des séances de deux heures, l'ébauche des dessous à l'aquarelle peut se faire de trois manières différentes : 1° On peut, comme il a été dit plus haut, mettre à l'effet par des valeurs d'un seul ton ; 2° mettre l'effet et les valeurs par des colorations à peu près dans le ton juste que doit ensuite leur donner le pastel ; 3° on peut enfin préparer les dessous par des tons complémentaires, destinés à faire vibrer les touches de pastel qui seront ensuite crayonnées légèrement.

Cette dernière préparation offre de grands avantages aux coloristes, mais elle n'est pas à la portée des débutants ; il faut posséder une science qui ne peut s'acquérir qu'avec de longues études, pour savoir préparer des dessous complémentaires et ne pas les perdre à l'exécution Toutefois, si l'élève qui nous suit veut bien à titre de curiosité faire un essai de cette préparation, il lui suffira de prendre un motif très simple (un arbre, par exemple), rien qu'un arbre se détachant sur un ciel et n'ayant qu'un peu de terrain pour y fixer le tronc. Si les feuillages sont verts, que l'ébauche à l'aquarelle soit faite en *rouge rompu*, c'est-à-dire avec un ton d'*ocre rouge*, mélangé de *teinte neutre*, puis, lorsque l'on viendra crayonner les tons verts de différentes valeurs, on devra se bien pénétrer qu'il ne faut pas entièrement recouvrir les dessous rouges, autrement le bénéfice du ton complémentaire serait perdu. Pour le conserver il est nécessaire de crayonner par des touches ou par des hachures croisées ; ce procédé donne beaucoup d'air et laisse vibrer les tons du dessous. Si nous sommes en automne et que l'arbre ait pris ces tons d'or qui font la joie des coloristes, un dessous préparé avec des tons violets viendra encore augmenter la puissance et l'éclat du jaune.

Avant de continuer notre étude de maison, je crois nécessaire de faire encore une digression pour bien définir ce que l'on entend par le mot *crayonner* et le mot peindre au pastel : quoique cela soit extrêmement simple, il convient néanmoins de s'entendre : *Crayonner* se dit de l'action qui consiste à aligner des traits simples ou croisés en tous sens et de différentes couleurs placés les uns sur les autres et laissés tels. *Peindre*, c'est au contraire mélanger, fondre les traits les uns dans les autres, en passant le doigt dessus, ou bien encore en se servant d'un pinceau ou d'une estompe pour adoucir la brutalité des traits.

Il n'y a pas d'autre règle que le bon goût personnel qui doit guider le pastelliste dans l'exécution de son œuvre ; tout lui est permis il peut, tour à tour, laisser les touches ou les traits appa-

rents ou fondus : il est seul juge de l'opportunité d'une touche ferme, molle, délicate ou brutale : il ne lui sera demandé compte que des valeurs et des proportions relatives. D'ailleurs, il sera conduit tout naturellement à interpréter chaque chose par une facture, un procédé adéquat qui l'incitera à employer une facture molle pour les parties légères

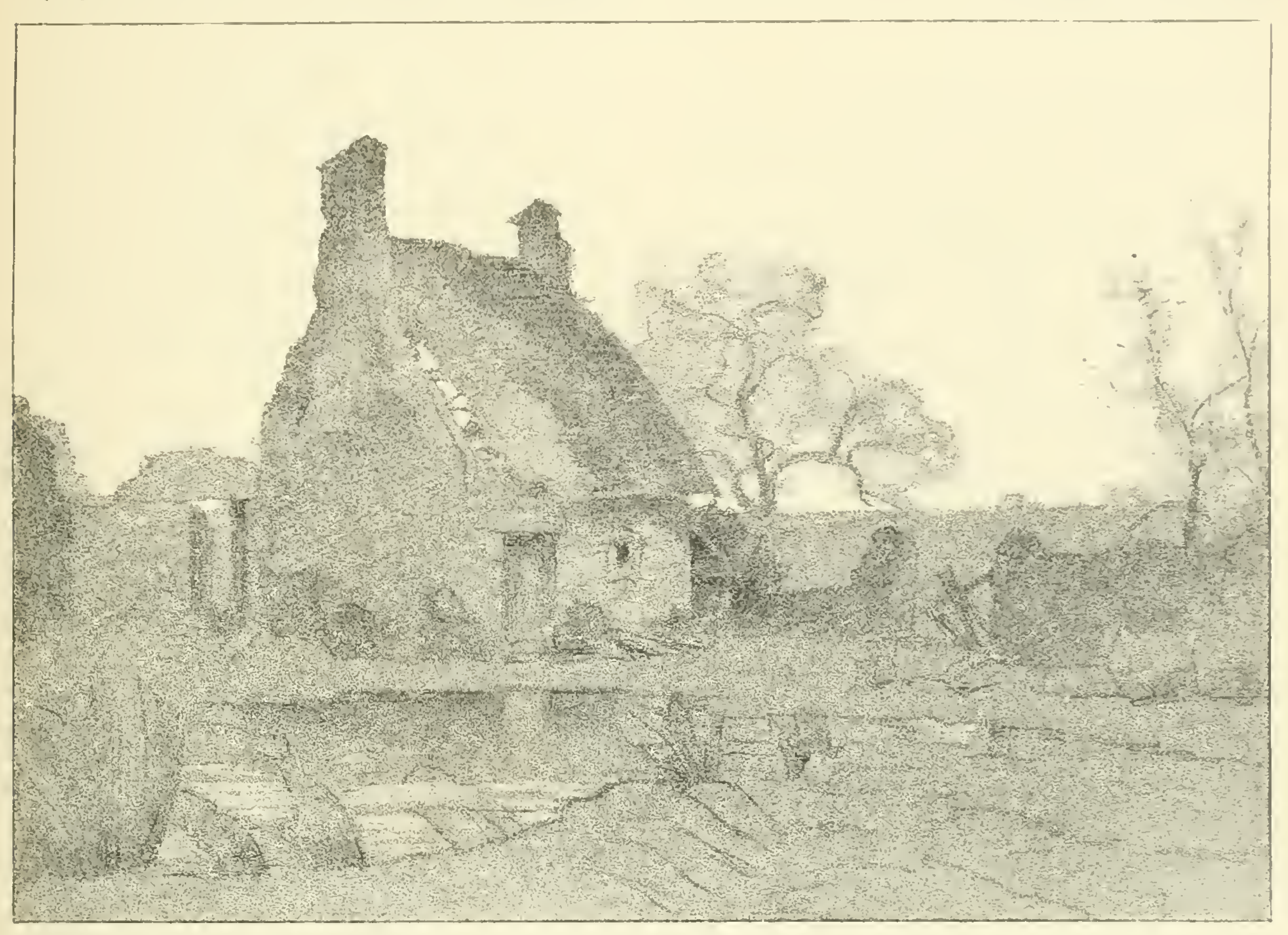


Fig. 7 — Aspect du dessin préparé au fusain ou à l'aquarelle avant de commencer à y mettre le pastel.

et sans consistance, tels que les ciels et leurs nuages ; il sentira, par contre, qu'il a besoin de touches vigoureuses et brutales pour peindre des rochers, des murailles, des troncs d'arbres et tout ce qui semble résistant ou dur.

Pour la préparation de cette première étude, il est préférable d'ébaucher les dessous avec des tons d'aquarelle se rapprochant de celui qui sera mis définitivement au pastel ; mais il n'est pas nécessaire de chercher chaque ton très exactement, il importe seulement d'observer les valeurs, afin que le travail, comme résultat provisoire, donne déjà un effet d'ensemble. Cet effet va aussi nous donner le point de départ juste, en nous faisant connaître la gamme dans laquelle il faudra travailler ; il nous dira si nous avons besoin de remonter les valeurs, de reprendre dans une gamme plus forte ou plus douce, ou si nous devons rester dans les valeurs de l'ébauche.

J'ébauche donc chaque partie par larges teintes plates et à plein pinceau, à grande abondance de couleurs, afin de couvrir vite et de voir l'effet d'ensemble. Je ne vous décris pas le nom des couleurs que j'emploie à cet effet, puisque je ne cherche pas le ton juste, mais seulement une valeur, donc pour y parvenir tout est bon.

Remarquez cependant que j'observe un certain ordre dans cette rapide ébauche, car je me préoccupe des trois grandes valeurs générales, je conserve le ton du papier pour figurer la valeur claire du ciel momentanément, *me réservant* de l'éclaircir après aux endroits nécessaires. Je teinte ensuite tout le terrain avec des tons bruns qui représentent déjà la terre mouillée sur laquelle les tons verts du pastel s'harmoniseront en tons complémentaires.

Enfin, je passe une valeur générale sur les murailles plus foncées que le ciel et je place la valeur foncée sur le chaume mouillé. Voici les valeurs principales établies ; en exécutant, j'aurai à tenir compte des accents plus noirs qui se rencontrent par place, mais s'ils sont très utiles, ils ne sont pas pour cela des valeurs principales, en raison de leur petit volume.

Il est indispensable de connaître la gamme dans laquelle on peint, afin de se rendre compte des ressources d'ombre et de lumière dont on peut disposer, aussi, est-ce pour faciliter cette connaissance de la gamme, que le papier teinté est si utile.

Remarquez que je n'ai qu'à placer les lumières des nuages pour obtenir l'effet désiré puisque le papier me donne déjà la valeur du ciel en général. Si j'employais un papier blanc, je devrais teinter légèrement tout le paysage en réservant le blanc du papier pour les lumières des nuages, c'est donc du temps gagné et cela est indispensable au travail d'après nature qui doit se faire rapidement. Voyez comme tout est changé déjà ! (fig. 7) Voilà la première séance terminée ; nous reviendrons demain à la même heure pour commencer à mettre des tons au pastel.

SECONDE SÉANCE

EXÉCUTION AU PASTEL

Lorsque l'on se dispose au départ pour l'étude, on a souvent l'inquiétude de voir le ciel menacer de se mettre à la pluie ; ce contre-temps n'est pas un empêchement pour les artistes, car ils savent que les plus beaux effets se manifestent surtout par les ciels orageux ; aussi, à moins que de tous côtés l'horizon ne semble implacablement menaçant, doit-on partir quand même au travail. On pourrait d'ailleurs méditer cette anecdote si l'on était hésitant.

« Corot reprochait un jour à l'un de ses élèves la « négligence qui l'avait empêché de terminer une « étude bien commencée. C'est, lui répondit le néo- « phyte, que j'ai craint d'être pris par l'orage. — « Vous avez eu tort, dit le maître, on fait d'abord « son étude et l'on en meurt s'il le faut ! »

Suivons donc religieusement le conseil que nous donne le divin artiste, et installons-nous pour travailler ; advienne que pourra !

Le ciel couvert a des éclaircies qui donnent des effets intéressants ; c'est le moment d'en faire l'étude. Nous avons d'ailleurs d'autres bonnes raisons pour commencer par les tons lumineux de cette étude ; la principale, c'est que tout se silhouette déjà sur le fond du papier réservé dans l'ébauche, et va se foncer beaucoup par l'opposition des tons clairs du ciel ; cela va nous renseigner sur la gamme qu'il conviendra d'adopter. Si nous avions commencé par les tons foncés des cheminées et du chaume, nous aurions été trompés par la valeur du papier qui nous aurait incités à peindre trop noir ; tout nous aurait semblé en harmonie avec le ton du papier, mais en plaçant ensuite les tons du ciel, nous nous serions aperçus de la nécessité d'éclaircir ce qui était fait. On peut remettre des gris clairs sur des tons très foncés, mais ces surcharges ôtent de la fraîcheur et amollissent l'exécution ; il faut les éviter le plus possible.

Voyez combien il est important de placer les tons lumineux tout d'abord ? J'ai posé les bleus verts, les bleus jaunes aux places où se montre la voûte céleste, et voilà le ciel qui se dessine ; en ajoutant les lumières jaunes et roses des nuages, tout l'effet se produit parce que le ton gris du papier donne la valeur foncée des nuages ; pour les exécuter il ne reste qu'à couvrir le papier avec des gris bleus, des gris chauds, etc., mais en s'efforçant de ne pas sortir de la valeur indiquée par le papier, ce qui veut dire, en d'autres termes, que ces gris d'une autre couleur que le papier ne doivent cependant pas être plus foncés.

Le ciel étant composé de formes impalpables, aériennes, il convient de le peindre légèrement en crayonnant par frottis, à peine appuyés, et en passant le doigt dessus, pour fondre les touches et les éloigner ; la douceur des contours, ce que l'on appelle l'enveloppement des formes, est une des nécessités de l'éloignement et de la perspective aérienne.

Je continue ensuite par la ligne bleue de l'horizon et j'en adoucis le contour au moyen du *tortillon* de papier ; cela fait, je termine les fonds en plaçant des gris chauds à peine teintés de vert et de violet, qui se remarquent sur le coteau s'étendant au pied du mur de clôture.

Ce mur délabré composé de pierres noircies et moussues, se silhouette vigoureusement et sert de repoussoir pour l'éloignement des fonds. Son exécution est facile ; on crayonne des tons de valeurs

presque semblables, on passe le doigt dessus pour mêler le tout, puis on revient en dessinant la forme des pierres principales à l'aide du crayon conté ; cela fait, on passe encore le doigt pour tout adoucir et l'on obtient un ensemble d'un ton local, que l'on termine en remettant quelques accents plus clairs, quelques tons verts des mousses et quelques repiqués foncés pour détacher les pierres les plus importantes.

On voit que le doigt est fréquemment employé, car c'est le moyen de passer les tons les uns dans les autres et d'enlever la sécheresse du crayon.

Dans un effet gris lumineux comme celui-ci, il se présente beaucoup de reflets du ciel sur les premiers plans ; ces reflets diminuent d'intensité à mesure que les plans s'éloignent, mais on doit les observer attentivement, car c'est par eux que tout s'harmonise. Il est donc absolument nécessaire de placer quelques gris bleus sur les dessus des pierres du mur, cela aidera à les dessiner et à les modeler.

Il n'est pas utile de chercher à terminer tout de suite en exécutant chaque partie ; ce qui est indispensable, avant tout, c'est de placer rapidement les valeurs principales qui donnent l'effet général, car on ne sait pas au juste ce que l'on fait, tant que l'ensemble ne se tient pas ; en procédant autrement, on s'exposerait à recommencer des parties bien venues, dont il faudrait changer la valeur.

EXÉCUTION DE L'EAU

Pour obtenir de la transparence et donner l'aspect d'une eau marécageuse, stagnante, résultant des pluies qui, peu à peu ont détruit le terrain et formé une mare sur laquelle ont poussé des mouses jaunes et des herbes aquatiques, voici un moyen de procéder :

On crayonne légèrement les tons foncés, qui sont brun rouge et vert, on les fond ensuite avec le doigt et dans le sens vertical. Tout ce qui compose cette eau doit être fondu verticalement, quel que soit le ton ou l'objet qui s'y reflète ; on revient ensuite ajouter les mousses, qui, elles, se crayonnent dans le sens horizontal ; quand les tons sont posés, on les fond légèrement au doigt, mais un peu moins que l'eau et l'on termine par les herbes et les joncs d'eau qui, après quelques touches fondues, se terminent en crayonnant uniquement.

LE TERRAIN

C'est par les tons verts qu'il convient de procéder à l'exécution des premiers plans du terrain et c'est par le ton local qu'il est nécessaire de commencer ; les tons foncés se placent ensuite, puis les tons clairs. Quand les tons verts sont posés, l'effet se produit déjà, parce que le papier teinté par l'ébauche à l'aquarelle donne la valeur, sinon le ton des terrains dénudés ; il est facile alors de se rendre compte des tons que l'on doit placer et de la valeur à leur donner.

Quand tout le terrain et les parties d'herbes sont ainsi ébauchés, on fond légèrement le tout, puis l'on remet des vigueurs en ajoutant des repiqués foncés sous les herbes et des gris bleus reflétant le ciel.

Le goût de l'artiste doit lui indiquer ce qu'il convient d'adoucir au doigt ou de crayonner avec force afin de faire fuir le terrain ; d'ailleurs le pastel se prête si bien aux retouches qu'il est facile d'essayer des genres d'exécution différents et de recommencer en sens inverse si l'on a trop amolli la touche ou crayonné trop sèchement.

La séance est terminée ; l'effet général est suffisamment obtenu, il n'y a pas lieu de revenir ajouter des détails qui ne pourraient que nuire à l'ensemble ; mais avant de partir, il est nécessaire de se reposer cinq minutes, en marchant quelques pas pour ne plus regarder le travail qui vient d'être fait et l'oublier si cela se peut. On revient alors, et tout en restant un peu éloigné de son étude pour bien en voir l'ensemble, on regarde tour à tour la nature et le pastel, et généralement, cette comparaison fait voir le point faible du travail ; c'est un noir que l'on n'a pas assez accentué ici, là c'est une note plus claire qui manque dans le ciel pour le faire vibrer ; ailleurs, ce sont des herbes trop détaillées, trop exécutées qui sortent de l'ensemble et qu'il faut supprimer pour le bien de l'effet général. Un repos de quelques minutes a suffi pour indiquer toutes ces corrections, qui sont aussi vite ajoutées que comprises.

CHAPITRE V

PROCÉDÉS D'EXÉCUTION

LE CRAYON CONTÉ

Nous l'avons dit déjà, tous les moyens sont bons, tout peut être mis à réquisition pourvu que le but

soit atteint. On peut même affirmer qu'il est nécessaire d'employer tout ce qui semble utilisable, parce que la pratique et le bon goût se développant, on écartera de soi-même les moyens employés au début, qui sembleront alors inutiles ou nuisibles à la beauté de l'exécution. Quand on saura comprendre que le but est atteint, si l'on donne une sensation au spectateur, si l'on parvient à évoquer en lui des impressions qu'il a éprouvées devant la nature, on comprendra également que l'on dépasse ce but en croyant parfaire une œuvre par la minutie des détails.

Ce qui désespère les commençants c'est de ne pouvoir exécuter les infinis détails qu'ils perçoivent dans chaque partie d'un paysage, comme les rugosités de l'écorce des arbres, ou la finesse de leurs petites branches se découpant sur le ciel.

Les crayons de pastels, même ceux qui sont durs et que l'on taille relativement fins, ne donnent pas, au gré des débutants, des détails assez ténus ; aussi ont-ils recours à la pointe du crayon conté qui, lui, donne toute satisfaction à leur désir.

Il est évident que l'on peut, que l'on doit se servir de cet auxiliaire, mais avec quelle sagesse il faut l'employer pour éviter la sécheresse, la dureté, le manque d'air et le rapprochement des plans.

L'expérience viendra vite, quand après avoir crayonné des branches sérieusement dessinées, on se sera rendu compte, que malgré la précision de leur contour (car c'est surtout à cause de cette précison) le charme de l'ensemble a perdu sa grâce première ; on éprouvera le même étonnement, lorsqu'en désespoir de cause, on aura tenté d'effacer ce travail en passant le doigt dessus, parce que le pastel qui se trouve en dessous du crayonnage n'aura fait qu'estomper les branches ; en les fondant dans l'ensemble, on supprimera les petits détails nuisibles et remis tout dans l'air. Cette suppression montrera un exemple palpable, une preuve indiscutable que *finir* ce n'est pas ajouter, mais bien supprimer, unifier, sacrifier le détail à l'ensemble puisque chaque partie doit concourir à une harmonie générale.

LA TOUCHE PEINTE

On peut, dans certains cas, employer aussi le pastel à l'état liquide et l'appliquer au moyen d'un petit pinceau, s'il est nécessaire d'affirmer la forme d'un détail, tels que les plis principaux dans le vêtement d'un personnage, ou pour affirmer un trait indispensable au mouvement d'un animal dont les membres ont quelquefois besoin d'une touche décisive qui soit dessinée avec précision, pour expliquer une attitude. Dans ce cas, il suffit d'écraser le pastel sur une palette de porcelaine, ou à défaut sur une assiette quelconque ; on y ajoute deux ou trois gouttes d'eau et l'on triture cette poudre avec le couteau à palette, pour en obtenir une pâte finement broyée ; au moyen du pinceau on la liquéfie à volonté selon l'emploi que l'on en veut faire.

Ce moyen est bon à connaître et peut, en certains cas, être utilisé, mais il a l'inconvénient de faire *sec* et sans air, parce que la touche mise ainsi, est d'une facture lourde, égale et bouchée, contrastant avec celle du pastel crayonné, qui, elle, ne couvrant pas également, laisse voir le dessous et aère ainsi le ton qu'elle fournit. Il ne faut donc employer le pinceau et le pastel liquide qu'avec une très grande réserve.

MOYEN EMPLOYÉ POUR OBTENIR UN TON QUI N'EST PAS PARMI LES CRAYONS DE PASTEL

Il arrive fréquemment que l'on ne possède pas le pastel nécessaire dans le ton et la valeur désirés ; cet inconvénient qui n'est pas aussi insurmontable qu'on se l'imagine tout d'abord n'est qu'une gêne momentanée ; on peut même affirmer qu'il est utile, car il oblige à chercher des croisements de tons qui amènent le ton recherché et le pastel gagne alors en finesse de coloris par la variété des crayons employés.

Si l'on travaille dans une gamme claire et que l'on manque d'un ton quelconque qui soit dans la valeur adoptée, c'est-à-dire ni plus clair, ni plus foncé, on emploie le pastel qui se rapproche le plus possible du ton désiré, puis on corrige la valeur en recrayonnant par-dessus d'autres tons : — Exemple : Est-ce un ton vert clair et tirant sur le jaune que l'on désire obtenir ? On prend le crayon qui par sa couleur en approche le plus, on donne quelques traits de ce pastel et l'on ajoute ensuite ce dont il manque. — Est-ce du jaune, est-ce du bleu qui semble nécessaire ? On trouve facilement ce qui manque en essayant divers crayons.

On peut encore trouver des tons verts qui n'existent pas dans ceux que l'on possède, en crayonnant

légèrement un premier ton jaune sur lequel on passe ensuite le doigt qui fond les touches ; cela fait, on revient avec des tons bleus et l'amalgame des bleus et des jaunes donne un ton vert qui peut se modifier à l'infini comme coloration et comme valeur, si celui que l'on a obtenu semble trop clair ou trop foncé Ce qui vient d'être dit pour le vert peut s'appliquer à toutes les teintes.

CHAPITRE VI

AUTRE ÉTUDE DE PAYSAGE

ÉTUDES D'ARBRES ET DE PREMIERS PLANS

Les arbres sont pour les paysagistes la pierre de touche qui révèle le degré de leur science ; ceux qui possèdent l'art du dessinateur et le savoir du peintre, recherchent d'abord dans les motifs de leurs études, de belles masses et de belles lignes se présentant dans un effet franc avec de jolies colorations. Mais, si les arbres sont majestueux



Fig. 8. — Étude de paysage.

élégants, ou seulement graciles, ils sont extrêmement difficiles à peindre, comme à dessiner (fig. 8).

L'enveloppement des lignes, l'attache des branches, le balancement des masses qui caractérise un ensemble, voilà de quoi passer des années d'études, si l'on veut chercher la maîtrise, la perfection dans l'art et la science du paysagiste.

Quelques jeunes débutants, trop pressés d'arriver au succès, diront, en lisant ces lignes que l'auteur retarde sur son époque, que l'on ne dessine plus, que l'on ne compose plus, que l'exécution est nuisible à l'impression et que l'art moderne a supprimé tout cela. Il y aurait un gros volume à écrire sur cette question ; nous ne pouvons pas l'entreprendre ici, nous nous bornerons à ce conseil : jeunes artistes, ne suivez pas l'exemple pernicieux de la mode qui n'est que passagère, car la réaction sera terrible pour les peintres qui n'auront pas su acquérir le savoir nécessaire. L'art du peintre est basé sur une science compliquée, longue et difficile à acquérir, qui demande une persévérance et un travail assidus. Tous les jeunes qui négligent leur instruction et ne prennent de l'art que ce qu'il a d'amusant, sont des pauvres gens qui jouent à la peinture et font l'école buissonnière ; l'avenir leur réserve un cruel repentir.

L'étude que nous allons entreprendre est plus compliquée que les précédentes, aussi ne cesserons-nous de recommander à ceux qui nous lisent, de procéder avant tout par un dessin très étudié de la forme ; comparaison des masses et proportions exactes mesurées scrupuleusement. Ce dessin, qui doit être fait au trait, sur un papier blanc et au crayon de mine de plomb, sera ensuite arrêté par un trait définitif, exécuté à l'encre et à la plume, puis décalqué et reporté sur le papier tendu, spécial à la peinture au pastel.

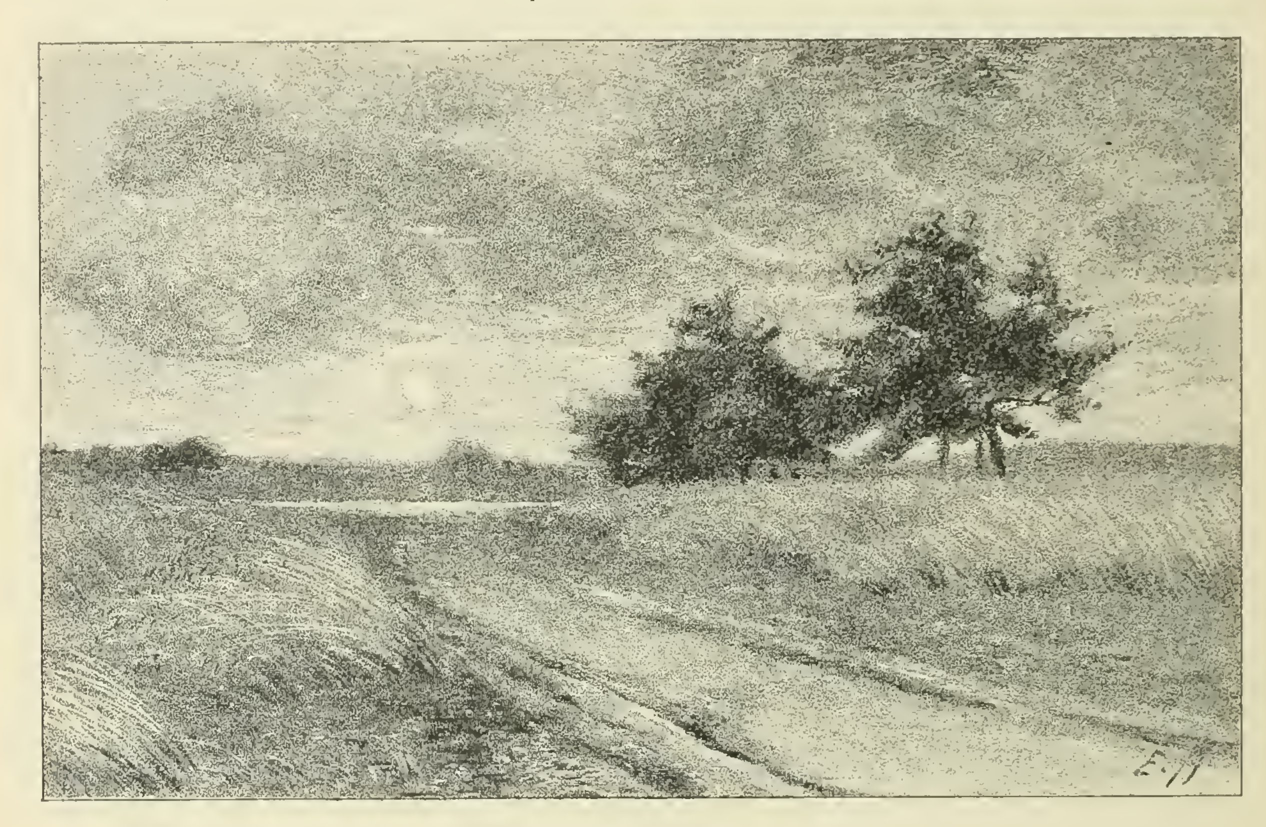


Fig. 10. — Le ciel.

Le décalque sera lui-même redessiné au crayon de mine de plomb afin de bien rétablir les lignes toujours déformées par le calque et le décalque.

Le trait définitif ainsi obtenu, nous engageons surtout les personnes qui n'ont pas une grande pratique du pastel, à mettre l'effet général du paysage, au moyen de l'aquarelle par un lavis exécuté très sommairement et très peu foncé ; ou bien encore à indiquer l'effet au moyen des valeurs placées au fusain et fixées avant de crayonner aucun ton.

Ces moyens qui semblent longs et inutiles aux commençants leur prouveront bien vite qu'ils


E Hareux

gagneront du temps d'abord et que l'étude en sera plus instructive et mieux exécutée.

Suivez exactement ces recommandations en copiant d'abord la planche 9 ci-contre, puis vous irez ensuite chercher dans la nature un motif de paysage se rapprochant de celui qui nous occupe et vous procéderez de la même manière pour l'étudier. Avec cette méthode vous ne pourrez vous égarer.



Fig. 11. — Les arbres.

Quelle que soit votre inexpérience, rien ne sera d'ailleurs désespéré, puisque les dessous seront solidement établis; si le dessus est mauvais vous pourrez encore fixer le pastel et reprendre comme sur un papier vierge.

LE CIEL

Dans un tableau, comme dans une étude, le ciel joue un rôle considérable par sa valeur, sa couleur et son dessin s'il est nuageux. Un simple ciel bleu, sans nuages est une des plus grandes difficultés du peintre, car il n'a aucune ressource pour donner de la perspective aérienne; ce n'est que par des colorations justes de ton et de valeur qu'il peut aérer, éloigner les plans, et cela demande une véritable science. Dans le ciel de cette étude, on remarquera que le bleu du haut, se trouve rompu de gris-rouges et que peu à peu le bas de la voûte céleste se trouve peint de bleus et de verts très doux. Les nuages sont de deux valeurs, dans le haut la valeur foncée est grise, plus foncée que le bleu du ciel; le ton de la lumière qui semble blanc tout d'abord est cependant coloré en jaune et en rose presque blancs; ce qu'il importe beaucoup d'observer c'est la coloration de la lumière de ces nuages qui augmente à mesure qu'ils se trouvent plus près de l'horizon. En observant exactement cette loi on parvient toujours à éloigner le ciel du paysage et l'on donne l'illusion de l'espace infini (fig. 10 et 11).

LES ARBRES

Les colorations chaudes quoique grises sont excellentes pour aquareller les dessous et masser les silhouettes des arbres. Le vert des feuillages ne

doit jamais être peint sans avoir été au préalable, préparé avec des tons neutres plus ou moins violets, gris-rouges et bleus qui amènent l'accotement des tons verts et les harmonisent avec le ciel

Le ciel étant très lumineux, il en résulte un rayonnement qui noie les contours des feuillages et justifie cet adage : — « autour d'une lumière il ne peut y avoir que de la lumière. » — En négligeant ce principe, on n'obtient qu'un vilain effet de couleur qui se présente en découpures sèches et sans modelé.

Il n'y a pas de règle absolue pour procéder à l'exécution, mais néanmoins, il est bon de commencer par le ton local, d'ajouter ensuite les parties les plus foncées, et de terminer par les parties claires. Pour masser l'ensemble, on fond le tout très légèrement avec le doigt, en ayant bien soin de conserver les masses d'ombre et de lumière, puis l'on termine en éclairant les parties claires avec des rehauts de pastel, qui ne doivent plus être fondus au doigt.

Les branches et les troncs des arbres s'ajoutent et terminent momentanément : plus tard, quand tout est exécuté, on règle l'ensemble en ajoutant des vigueurs nécessaires, ou en éteignant, en fondant les parties qui semblent sortir de l'unité générale.

Il est préférable de commencer en plaçant des tons un peu plus neutres que ceux qui sont définitifs, et d'augmenter peu à peu l'intensité des colorations et des valeurs. En commençant par des vigueurs et des colorations trop crues, on a beaucoup de peine à envelopper, à harmoniser et l'on fatigue le papier par des retouches trop nombreuses, ce qui fait obtenir un résultat pénible et sans charme.

Plus les plans s'éloignent, plus ils deviennent gris, c'est pourquoi les lointains ont des colorations bleues et violettes; si l'on compare les tons des arbres du fond, avec ceux des premiers plans, on se rend très vite compte qu'il n'y a des tons réellements verts que sur les premiers plans, tous les autres étant relativement gris.

Pour exécuter les premiers plans d'un terrain pittoresque, comme celui de la planche qui nous occupe, il est nécessaire après avoir dessiné exactement la place de chaque chose, rochers, roseaux, etc., de commencer par crayonner les parties foncées de l'eau, ensuite on place les tons des rochers qui se terminent par des accents clairs et des repiqués foncés. Les parties herbeuses et les plantes vertes se crayonnent ensuite et toujours en procédant ainsi : ton local, vert plus foncé, vert clair et enfin vert gris, vert-bleu, qui ramènent les tons du ciel sur le terrain et donnent de l'air ambiant.

Les parties claires de l'eau où les luisants du ciel qui modèlent les minuscules cascades, viennent s'ajouter à la fin et terminent l'étude.

Nous répéterons encore qu'il est nécessaire de suivre l'ordre indiqué ici, pour le placement des tons; en procédant inversement, on ne pourrait obtenir autant de fraîcheur dans les colorations, parce que les tons verts saliraient les colorations du terrain.

L'EFFET

La préoccupation de l'effet général doit être la pensée constante du paysagiste ; il ne doit jamais placer une coloration définitive sans vérifier l'ensemble du paysage, afin de se rendre compte du rôle que doit tenir cette coloration ; il faut pour ainsi dire travailler partout en même temps.

Les effets se présentent selon l'heure et la saison, le beau ou le vilain temps, sous des aspects multiples ; dans celui qui nous occupe le ciel étant nuageux, il est loisible de choisir l'effet, puisque tour à tour, les plans passent alternativement de la lumière à l'ombre. Nous avons choisi à dessein le moment où tout le premier plan se trouve dans l'ombre d'un nuage ; ombre douce et transparente qui laisse tout distinguer et forme cependant une opposition marquée à la partie des seconds plans, où frappe le soleil.

Cette disposition, ce parti pris de l'effet étant adopté, il ne faut plus en essayer un autre, même si l'on constate que les parties éclairées inversement posent davantage : il faut patienter, attendre que l'effet se représente comme on l'a voulu et ne pas mettre des tons sans les avoir vus, sans en avoir étudié la valeur par comparaison avec l'ensemble.

Cependant, si après longue réflexion il était avéré que l'effet inverse de celui qui a été adopté soit réellement plus intéressant on pourrait transposer les ombres et les lumières, mais dans ce cas, il serait indispensable d'épousseter et d'essuyer le papier pour enlever tout (entièrement tout le pastel déjà crayonné). Sans cette précaution on ne pour-

rait obtenir que des tons salis décolorés et une exécution molle, égale et sans brio.

Mais, diront peut-être certains lecteurs, « Vous nous recommandez tant de choses qu'il ne reste plus trace de liberté, aucune audace n'est permise : la folle du logis est enfermée, garrottée ; ce sont des études-pensums que vous voulez nous imposer? ce n'est pas amusant. »

A cela nous répondrons, qu'avant de s'amuser, il faut beaucoup travailler pour apprendre et mériter la récréation que donne la science en procurant la facilité du travail.

L'audace n'est possible qu'aux ignorants ou aux savants. La première est toujours pleine de lacunes quand elle n'est pas ridicule. Quant à l'audace servie par la science, c'est le privilège des véritables artistes qu'elle mène souvent aux conceptions géniales, mères des chefs-d'œuvre.

CHAPITRE VII

CONSEILS POUR LA DIRECTION DES ÉTUDES

L'élève qui aspire aux rapides progrès, doit nécessairement travailler beaucoup et surtout varier ses études. Travailler est d'ailleurs une récréation pour ceux qui ont la vocation de l'art : c'est un plaisir, un délassement, un refuge contre tous les ennuis. Quelqu'un me disait un jour : « Vous avez bien du mérite de tant travailler! — Mais non, lui répondis-je, puisque j'aime mon travail bien plus que tous les plaisirs, je n'aurais de mérite que si je m'obligeais à ne pas travailler! »

C'est par le travail continuel que l'on arrive à vaincre les difficultés les plus insurmontables, mais il ne faut pas attendre l'inspiration, il faut l'obliger à se rendre à votre appel en lui donnant rendez-vous tous les jours à une heure déterminée, et lui montrer l'exemple par votre exactitude. Si vous vous sentez mal en train et peu disposé, partez quand même faire votre étude, au bout d'une heure de travail pénible, l'inspiration viendra et vous serez récompensé de votre effort, par le contentement du devoir accompli.

Parmi les exercices les plus recommandables pour la rapidité des progrès, il en est un que j'ai souvent mis en pratique, car il a l'avantage d'être fort récréatif, je veux parler de l'étude qui consiste à choisir une maison isolée, un simple pan de mur, un rocher ou un tronc d'arbre : à défaut de tout cela, on peut prendre un objet quelconque tel qu'un tonneau, la margelle d'un puits, etc. Je préfère une maison et voici comment je procède, lorsque dans mes promenades j'en ai rencontré une qui s'éclaire à mon gré :

Je commence par en faire un dessin pas trop grand, mais très étudié, au crayon et au trait, sans ombres. Rentré chez moi je calque ce dessin et ayant ensuite divisé une feuille de papier à pastel, en quatre parties, je décalque ce dessin dans chaque compartiment.

Voici maintenant l'étude à laquelle je vais me livrer (pl. 12). Je retourne le lendemain à la place où j'étais la veille, si le temps est très beau. Je commence à exécuter l'étude de la maison n° 1, par l'effet de plein soleil, de trois à quatre heures. Prenant ensuite le n° 2, je l'étudie dans la nouvelle gamme de quatre à cinq heures, ce qui me montre le changement opéré dans les colorations d'un soleil jaune orangé. A cinq heures je prends l'étude n° 3, le soleil éclaire la maison en rouge (au mois de septembre) et me donne des colorations d'incendie qui s'éteignent à six heures. A ce moment l'effet étant tout changé, je prends l'étude n° 4 et je note les colorations crépusculaires qui sont d'une délicatesse charmante ; ce plaisir dure jusqu'à sept heures. La nuit me chasse et je rentre impatient du lendemain pour juger si mes études me donnent bien les impressions éprouvées aux différentes heures où j'ai observé les transformations de la lumière.

Cette étude est la meilleure que l'on puisse faire pour s'habituer à voir juste de couleur et à traduire rapidement. Mais, comme l'effet change vite, il faut que la surface à couvrir soit très petite, surtout lorsque l'on n'a pas encore acquis l'expérience que donnent des années de travail. Il faut surtout se préoccuper de la recherche des colorations justes, couleur de la lumière et couleur de l'ombre ; l'exécution vient comme elle peut, bonne ou mauvaise, peu importe ; en la recopiant chez soi, on aura tout le temps nécessaire pour rétablir ce qui est de travers ou mal exécuté.

CHAPITRE VIII

QUELQUES CONSEILS SUR L'EXÉCUTION DES CROQUIS DE COULEUR

Les ciels bleus sont particulièrement difficiles à peindre. Pour obtenir cette vibration de la lumière, ce flamboiement qui monte de la terre, avec ces milliards d'atomes, ces molécules sans cesse en mouvement que le soleil éclaire et qui s'amalgament à la pureté de l'air formant le bleu de l'espace infini, il faut une grande expérience et surtout avoir été initié aux moyens d'exécution trouvés par nos devanciers, car c'est pour le peintre qui sait voir les colorations délicates, une sorte de mosaïque dont l'aspect semble bleu, mais qui en réalité est composé d'une multitude de tons où le bleu domine.

Il ne suffit donc pas de trouver la qualité du bleu en se disant : « c'est un bleu chaud, ou c'est un bleu froid », il faut encore se rendre compte de tous les tons qui composent ce bleu, car, sans cette observation, on ne peindrait qu'un bleu unique qui serait plat et bouché, comme le papier bleu qui se colle dans les armoires.

Le rose, le violet, le jaune sont des tons qui entrent dans les ciels bleus, et y produisent cette sensation de vibration et de profondeur qui représente l'air, l'immensité infinie.

Il est bien certain que tous ces tons doivent être *rompus* et se trouver de la valeur des bleus, à côté desquels, ils sont appliqués, car s'ils étaient plus clairs ou plus foncés, ils ne se perdraient pas dans l'ensemble, ils désagrégeraient l'homogénéité ; ils empêcheraient le sentiment de profondeur que la justesse de leur valeur doit apporter à l'ensemble.

Certains artistes ont imaginé de préparer les dessous d'un ciel bleu, en peignant leur toile en rose et en rouge d'ocre pur, pour être de la valeur des bleus qui doivent être peints en terminant. Ce procédé a du bon parce qu'il donne de la transparence aux bleus dans les parties où la couleur, mise en demi-pâte, ne recouvre pas complètement le dessous.

Si l'on a soin de peindre par touches de mosaïque, c'est-à-dire, en ne fondant pas les touches les unes dans les autres par un blaireautage pour la peinture à l'huile ou par le passage du doigt pour le pastel, il reste entre chaque touche de petits points non recouverts, montrant la préparation du dessous et cela donne beaucoup d'air et de profondeur. Il est très facile pour le pastelliste d'en faire l'expérience en passant un lavis d'aquarelle pour obtenir un dessous rouge qui sèche en quelques minutes et sur lequel on crayonne ensuite les bleus du ciel sans rien fondre avec le doigt ; cette expérience nécessaire fera vite et mieux comprendre ce qui vient d'être dit que tout ce que l'on pourrait encore ajouter.

Quoique les moyens mécaniques par lesquels la planche en couleurs (pl. 12) ci-contre est reproduite soient très perfectionnés, il est bien certain que ces lithographies n'ont pas toute la justesse désirable ; aussi nous ne la donnons que pour compléter nos explications et montrer davantage les moyens d'exécution. Cependant, il peut être instructif, pour le débutant, de faire une copie de ces quatre effets, cela lui montrera que l'étude n° 1 est un bleu-vert (bleu froid) composé de bleu de cobalt avec des vibrations gris rose et gris vert. Tout au contraire, le n° 2 qui est d'un ensemble plus coloré parce que le soleil est sur son déclin montre un ciel dont le bleu tirant sur l'outremer est un bleu-rouge (bleu chaud), dans lequel vibrent des colorations vertes et violettes.

Le n° 3 est vu à l'heure où le soleil couchant incendie de sa lumière rouge tout ce qu'il éclaire encore ; c'est pourquoi le ciel se montre bleu-vert (bleu froid) composé de bleu de Prusse, vert émeraude, jaune et violet.

Le n° 4 montre le crépuscule, c'est l'heure où la nuit s'approche, déjà la lune montre à l'horizon son disque d'or pâle dont la lumière reflétée n'éclaire encore que les vibrations qui l'entourent. Les colorations du ciel sont composées d'une multitude de tons gris violet, jaune rose et bleu gris en bas, bleus-verts en haut.

Cette heure charmante a toujours tenté les pinceaux des artistes par la poésie qu'elle donne au paysage et beaucoup d'entre eux y ont trouvé les éléments de superbes tableaux. Parmi les plus célèbres peintres qui ont étudié ces effets crépusculaires, il convient de citer Daubigny, l'un des premiers à comprendre tout le charme de cette heure, lequel l'a si bien exprimé qu'il semble impossible de le surpasser.

Pour rendre un semblable effet avec la peinture, comme avec le pastel, il est nécessaire de l'observer beaucoup en notant devant la nature les






impressions ressenties et toutes les colorations constatées. Avec ces notes pour aide-mémoire, on ébauche ensuite chez soi (le lendemain) en s'efforçant de retrouver l'impression de la veille, puis on retourne à l'heure où l'effet doit se produire à nouveau et l'on ajoute les corrections qui semblent nécessaires. Voilà un moyen pratique d'obtenir un résultat qui donne quelque satisfaction, car si le débutant voulait essayer de reproduire un tel effet sans y être préparé, il ne parviendrait à rien qui lui fasse plaisir et se découragerait.

La préparation des dessous pourra se faire à l'aquarelle pour teinter et mettre en valeur; il sera nécessaire ensuite de ne crayonner que très légèrement afin de ne pas fatiguer le papier au point que les corrections postérieures soient rendues impossibles.

Nous avons déjà dit par quel moyen on peut remédier à l'inconvénient d'un crayonnage trop chargé qui refuse toutes nouvelles retouches, et l'on sait que, dans ce cas, il n'y a qu'à fixer le pastel en vaporisant le fixatif; quelques tons en seront modifiés, c'est à craindre, mais il deviendra facile alors de reprendre et d'ajouter les corrections qui se montreront indispensables.

CHAPITRE IX

LE CHIC

Une question qui m'a souvent été posée par des élèves : — Qu'est-ce que le *chic?* — Où commence et où finit le *chic?* Cette question est également très discutée dans les ateliers et il est tout naturel qu'elle se pose à l'esprit de chacun, car souvent les conseils semblent se contredire. On dit communément : « Soyez sincères et consciencieux ! » mais aussi en voyant ces recommandations suivies à la lettre dans l'exécution des études, on dit : « C'est naïf! c'est la copie de la nature, il n'y a pas d'art. » Que faut-il donc pour que ce soit de l'art, demande alors l'élève? On lui répond : « Il faut que l'on sente dans l'étude de la nature une interprétation personnelle, » mais si l'élève cherche une interprétation qui soit en dehors des procédés admis, on lui dit : « Vous faites du chic! » alors il ne sait plus que penser et demande encore où commence et où finit le chic? — La réponse la voici :

« Le chic commence où finit la vraisemblance. Il faut, avant tout, faire vraisemblable. Nous l'avons écrit bien des fois et répété bien plus encore aux débutants : l'art n'est pas la copie exacte, le procès-verbal de la nature, s'il en était ainsi la photographie serait le comble de l'art. L'artiste est celui qui, s'inspirant de la nature, l'interprète et la transpose en lui faisant traduire son sentiment personnel. Le graveur Bracquemond l'a d'ailleurs fort bien exprimé dans son beau livre *Le dessin et la couleur*, quand il a écrit : « Si la nature fournit à l'artiste tous les renseignements, il a, lui, le devoir de trouver la formule qui ajoute au document, au procès-verbal, l'expression à donner aux idées, l'ordre à établir dans ce qu'il compose. »

Nous avons dit aussi plusieurs fois qu'il devait y avoir deux parts dans le travail du peintre; celle de l'ouvrier et celle de l'artiste. L'ouvrier doit tout étudier, tout copier et s'appliquer à l'imitation exacte de tout ce que lui montre la nature. L'artiste vient ensuite dans le recueillement et le silence de l'atelier. C'est là seulement qu'il laisse un libre cours à son interprétation et qu'il résume, qu'il élague, pour trouver une formule personnelle.

Les maîtres ont leur formule toutes différentes les unes des autres et cependant toutes sont vraisemblables. Voyez Corot, Rousseau, Millet, Daubigny, Diaz, Dupré, tous ces grands artistes s'inspiraient de la nature, mais chacun suivant son idéal, nous la montre à son gré : poétique et tendre avec Corot, robuste d'effet et de belle ordonnance avec Rousseau; mélancolique et fruste avec Millet; impressionnante par la vérité et la simplicité des effets avec Daubigny; colorée, fougueuse, aimable et gaie avec Diaz; terrible ou forte avec Dupré.

C'est en creusant patiemment leur sillon par un labour incessant, que tous ces laboureurs de la pensée sont parvenus à trouver la formule qui convenait le mieux à leur conception d'art pour traduire la nature.

La formule est le résultat des recherches particulières. L'artiste parvient à trouver son moyen d'expression en s'efforçant de traduire les sensations qu'il a ressenties, mais il lui faut beaucoup travailler pour la trouver cette formule, et pour qu'elle ne dégénère pas en travail de *pratique*, comme disaient nos devanciers, en travail de *chic* comme on dit aujourd'hui. Le plus habile et le

plus doué doit toujours travailler à sa perfection en copiant la nature dans ses études, tant que ses forces le lui permettent. Il perd son talent dès qu'il n'a plus recours à la grande source créatrice à laquelle on doit constamment demander conseil.

Voici une définition de l'art que nous empruntons encore au grand artiste Bracquemond, qui a si bien su exprimer ce que nous pensons :

« Toute œuvre d'art est évidemment un composé de conventions.

« La copie rigoureuse de la nature n'est point l'art ; elle n'est qu'un moyen, qu'un élément. L'art doit se montrer lui-même, en même temps qu'il fait voir la nature. Il n'est pas un miroir qui, sans apprécier, réfléchit toute image ; il est l'homme d'art qui doit façonner cette image à sa volonté, ou bien il ne fait pas son œuvre.

« Qu'il laisse certains esprits paresseux affirmer que leur travail est fait d'*après nature* et s'adjuger par là une sorte de certificat qui les recommande et les pose en témoignant de l'honnêteté de leur effort ! Si seule l'imitation de la nature constituait l'art, la photographie et le moulage sur nature diraient le dernier mot, car ces deux procédés atteignent une exactitude pour toujours inaccessible à l'art. »

« Cependant, un moulage, une photographie ne sont, à aucun degré, des œuvres d'art. Et ce n'est pas seulement parce que ces procédés sont mécaniques, mais parce que, malgré leur reproduction de l'identité de la nature, jamais ils ne dégagent ni ne contiennent une idée ornementale.

« Ces agents peuvent émettre telle ou telle idée et nous ne voulons pas dire idée spéculative, abstraite, mais idée de forme, d'exécution, d'ornement, toutes idées matérielles.

« Néanmoins, répétons-le sans relâche, les œuvres où il y a le plus d'art sont celles, quelle que soit leur destination, qui se rapprochent le plus de la nature. Il semblerait donc que le moulage, que la photographie touchent le but ; mais l'art veut aller plus loin ; il prétend faire voir la nature comme il veut la voir, en l'exposant le plus sensiblement dans la forme et dans l'effet qu'il a choisis, afin de transmettre ce que lui-même a ressenti devant elle. »

Voici encore une autre attestation qui vient corroborer notre pensée lorsque nous avançons que l'art n'est pas la copie servile de la nature ; c'est une définition de l'art écrite par Eugène Delacroix dans son journal : « Le but de l'artiste n'est pas de reproduire exactement les objets ; il serait arrêté aussitôt par l'impossibilité de le faire. Il y a des effets très communs qui échappent entièrement à la peinture et qui ne peuvent se traduire que par des équivalents : C'est à l'esprit qu'il faut arriver et les équivalents suffisent pour cela. Il faut intéresser avant tout. Devant le morceau de nature le plus intéressant, qui peut assurer que c'est uniquement par ce que voient nos yeux que nous recevons du plaisir ? l'esprit d'un paysage nous plaît non seulement par son agrément propre, mais par mille traits particuliers qui portent l'imagination au delà de cette vue même. »

Après avoir cité de telles paroles venant appuyer notre modeste pensée, nous sommes persuadé que l'élève aura compris qu'il ne faut pas seulement copier exactement la nature, mais qu'il est nécessaire d'imaginer des moyens de traduction pour faire une œuvre d'art. Pour atteindre ce but, il devra donc faire beaucoup d'études aussi exactes et aussi sincères que possible, en copiant attentivement la nature, puis il les interprétera à l'atelier en s'efforçant d'y ajouter ce qu'il aurait voulu y voir, c'est-à-dire, ce qu'il a senti, le charme qui l'a pénétré ; la mélancolie ou la joie de vivre que la nature révèle à chacun selon son tempérament et la sensibilité de son âme.

C'est par l'effort continuel vers ce but immatériel que l'artiste trouve peu à peu sa formule. Travailler beaucoup, réfléchir davantage encore, voilà les plus grands secrets que possédaient les maîtres ; c'est le plus beau précepte qu'ils nous aient légué, comme c'est le seul que nous devions suivre exactement.

Aussi bien doué soit-on, le talent ne s'acquiert qu'au prix de beaucoup de peines, mais personne ne doit désespérer du succès, car l'on sait que Corot affirmait qu'un tiers pour l'aptitude et deux tiers pour le travail, étaient les conditions suffisantes pour faire un peintre de talent.

Le Paysagiste devant la Nature

PREMIÈRES LEÇONS DE PEINTURE A L'HUILE

LA POCHADE

CHAPITRE PREMIER[1]

L'OUTILLAGE INDISPENSABLE AU DÉBUT. POUR PEINDRE UN PAYSAGE D'APRÈS NATURE

Vous savez à quels petits désagréments se voue le promeneur qui veut se reposer en plein air? Si la splendeur du paysage exalte son enthousiasme pour la création et son auteur, il est vite ramené à des pensées plus prosaïques; les moustiques le piquent, les fourmis grimpent sur lui, le vent le glace, la poussière l'aveugle, l'humidité du sol l'oblige à ne pas rester assis, etc., etc. J'en passe, car chacun connaît ces inconvénients éprouvés dans les moindres pérégrinations.

Pour le peintre qui s'installe à travailler dans les champs, après avoir fourni une course plus ou moins longue en portant un matériel toujours trop lourd, même après simplification, il faut compter encore avec tous les maux plus ou moins graves qu'un refroidissement peut lui causer : rhume, maux de dents, névralgies, rhumatismes, etc., voilà les moindres; car, je ne parle pas des fluxions de poitrine, bronchites, pleurésies et autres, dont on peut mourir. Puisque vous voulez faire de la peinture, suivez donc les conseils qu'une longue pratique me permet de vous donner, et vous éviterez de vous exposer aux dangers que je viens de vous signaler.

[1] Ce livre, écrit uniquement pour les personnes désireuses de s'initier à l'art si captivant du paysagiste, résume les connaissances indispensables pour peindre d'après nature. Nous avons expliqué dans le *Crayon*, ouvrage qui précède celui-ci, les différents procédés pour dessiner le paysage; nous n'y reviendrons pas.

Nous nous adressons ici aux personnes déjà familiarisées avec les règles du dessin qui veulent essayer de faire de la peinture. Si, après avoir suivi ces conseils, on désirait avoir des renseignements plus complets, on trouverait chez notre éditeur, un ouvrage important : *Cours complet de Peinture à l'huile*, où tous les genres et tous les procédés d'exécution ont été minutieusement étudiés par nous.

Soyez vêtu légèrement quand vous marchez et couvrez-vous davantage dès que vous vous arrêtez; portez des chemises de flanelle, ayez de fortes chaussures et un pardessus en cuir doublé de flanelle. Ce vêtement qui est si pratique pour les cyclistes est indispensable au paysagiste parce qu'il lui évite les refroidissements et le protège contre l'humidité.

Voilà pour le vêtement. Quant à l'outillage du peintre, il se compose des objets suivants : un siège pliant, un parasol et une pique brisée qui a l'avantage d'être aussi peu encombrante que possible.

Munissez-vous d'une boîte de 4, dite boîte de campagne[1]. Choisissez un système permettant le transport de deux panneaux en bois ou en carton, se glissant dans les rainures du couvercle; c'est moins encombrant que les toiles qui doivent être portées à part; les panneaux doivent être préparés en clair, c'est-à-dire en blanc ou en gris, vous éviterez ainsi les craquelures et le noircissement.

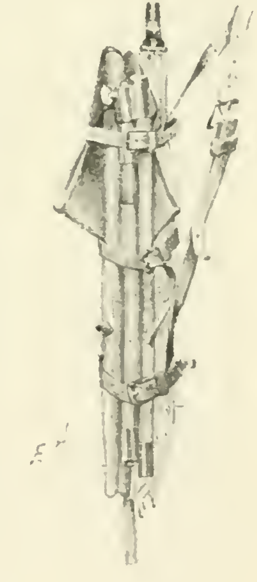


Fig. 1.

La boîte de 4 doit aussi être munie de trois pieds en cuivre, à moins que l'on ne préfère se servir d'un chevalet de campagne, plus embarrassant et plus lourd.

Le paquetage le plus pratique consiste à placer les pieds en cuivre dans le parasol et à lier ensemble le pliant, la pique et le parasol par deux ou trois petites courroies, dans lesquelles passe

[1] Les boîtes sont connues dans le commerce par des numéros, boîte de 1, boîte de 2, de 3, de 4, de 5, de 6 et de 8.

une courroie plus grande et un peu forte. Cette disposition permet de porter le tout comme les soldats portent leur fusil à la bretelle (fig. 1).

La boîte sera ensuite pourvue des objets suivants qui sont indispensables.

CHAPITRE II

AMÉNAGEMENT DE LA BOITE

1° Un couteau à palette, forme truelle (fig. 2).



Fig. 2.

2° Un godet à couvercle vissé, dit inversable.

3° Six brosses en soie blanche de moyenne grosseur ; nos 3, 6, 8, 10, 15, 17.

Ces brosses doivent être plates ainsi que les pinceaux de martre, au nombre de six qui leur seront ajoutés et dont les numéros sont les suivants : 10, 13, 15, 120, 180. Le sixième est un pinceau rond, très long de poil, dit pinceau à filets. C'est le numéro 9 qui est préférable comme grosseur (fig. 3).

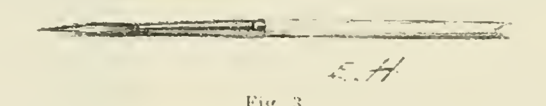


Fig. 3.

L'un des deux bidons contiendra de l'essence de térébenthine pure ; l'autre une mixtion composée ainsi : un tiers d'essence de térébenthine, un tiers d'huile de lin, un tiers de siccatif de Courtrai ou de Harlem. Cette mixtion, dont on emplira le godet, servira de liquide pour peindre ; l'essence pure ne devant être employée que pour laver les pinceaux pendant et après le travail.

4° Une bouteille d'encre de chine et un porte-plume.

5° Les couleurs suivantes : blanc d'argent, blanc de zinc (les deux sont nécessaires ainsi qu'on le verra plus loin), cadmium citron et cadmium nos 1, 2, 3 (tous ces jaunes sont nécessaires), ocre jaune, terre de sienne naturelle, bleu d'outremer, bleu de cobalt, vermillon français, laque ordinaire, laque de garance foncée, ocre rouge, terre de Sienne brûlée, brun Van Dyck, vert émeraude, vert Véronèse, noir d'ivoire.

Avant d'expliquer comment on doit disposer les couleurs sur la palette, je dois dire qu'il est nécessaire de verser de l'huile de lin sur toute la palette neuve, à moins cependant qu'on ne fasse l'acquisition d'une palette vernie au tampon, comme le sont les meubles par les ébénistes.

Le bois de noyer étant très poreux et absorbant rapidement l'huile, il est indispensable de renouveler cette opération plusieurs jours de suite avant de faire usage de la palette. En négligeant cette précaution, vous vous exposeriez à voir sécher très rapidement les couleurs déposées sur la palette et tout travail deviendrait impossible.

Toutes les couleurs devront être acquises en très petits tubes, afin d'amoindrir le poids de la boîte toujours trop lourde.

CHAPITRE III

PREMIÈRE ÉTUDE PEINTE

LE CAMAIEU, PRÉPARATION DES COULEURS

Avant d'aborder la difficulté des colorations d'un paysage, il est indispensable de vous familiariser avec les couleurs et les pinceaux en peignant un objet quelconque ; cet objet doit être choisi parmi les plus simples de forme et de coloration : Par exemple, un plâtre, ou une boîte en carton blanc. Mais direz-vous : « Cela n'est pas du paysage ! et je n'ai aucun goût pour les natures mortes ni pour vos têtes de plâtre, encore qu'elles soient moulées sur les chefs-d'œuvre de l'antiquité ! Je veux me promener au grand air, voir les beaux sites, admirer les arbres, les vastes ciels, les ruisseaux, les rochers, les plantes, puis fixer sur la toile ce qui m'aura le plus séduit, et pouvoir revivre chez moi, les fortes impressions éprouvées devant la nature. En un mot, je veux être paysagiste, uniquement paysagiste et j'aimerais mieux renoncer tout de suite au plaisir de peindre que de consentir à reproduire ces chefs-d'œuvre de l'antiquité qui me laissent très froid. »

Devant un refus aussi catégorique, je n'aurai garde d'insister davantage car je suppose que

vous êtes bien doué et je me ferais scrupule de vous pousser à l'abandon d'un art où l'avenir vous réserve, sans doute, des succès.

Laissez-moi vous dire cependant que les études de natures mortes vous aideraient à apprendre le métier de peintre et hâteraient vos progrès : car le métier est indispensable pour traduire l'impression ressentie.

Il est entendu que c'est le paysage seul qui vous charme, mais de combien de natures mortes un paysage n'est-il pas composé? — Est-ce le bord d'une rivière que nous voulons peindre ? — Voilà tout autour de nous, des bateaux, des filets, des baquets et tous les accessoires des lavandières, des cabanes de pêcheurs, des tonneaux, etc.

Tous ces objets sont des natures mortes que le paysagiste doit savoir peindre. Comment pourra-t-il modeler, c'est-à-dire, donner le relief de ces accessoires ? Quel procédé emploiera-t-il pour peindre un tonneau, s'il ne sait pas peindre un pot?

N'insistons pas : vous ne m'écoutez pas ! mais vous vous apercevrez rapidement que vos progrès sont entravés par l'ignorance du métier ; vous viendrez alors, de vous-même, vous astreindre à l'acquérir, et vous reconnaîtrez que le plus court moyen d'arriver est de travailler chez soi, en peignant tout ce qui s'offre à vos yeux.

La moindre chose, les plus modestes objets, offrent des difficultés que la pratique permet de surmonter, mais qui semblent au début des écueils infranchissables. Quelles complications vous réservera donc l'exécution d'un ciel, le ton des nuages, les changements presque instantanés d'effets et de formes !

Aussi bien vais-je prendre avec vous un moyen terme : je vais vous emmener avec moi, au coin du beau chemin qui serpente là-bas, dans les prés. Il y a, près de la ferme, une jolie fontaine rustique dont l'eau abondante coule continuellement, nous serons à l'ombre sous les arbres; nous paraîtrons peindre un paysage, et vous serez satisfait. — Moi aussi, puisque, en réalité, je vous aurai fait étudier une nature morte.

Nous voici installés, notre dessin est établi comme si nous ne devions pas peindre; nous nous sommes servi de fusain pour mettre tout en place, puis, lorsque nous avons constaté la justesse relative des proportions, nous avons repassé sur le tout un trait d'encre de Chine qui en a arrêté le contour. Un coup de chiffon a effacé le fusain et nous voici avec un trait pur, prêts à donner l'effet au moyen des ombres et des lumières, que l'on nomme aussi les valeurs.

Comme vous n'avez jamais touché une palette à l'huile, et que vous ne pourriez pas trouver, tout à la fois, la couleur, la valeur, la forme et l'exécution, nous allons vous familiariser avec la matière épaisse et grasse des couleurs à l'huile en peignant pour cette première étude un camaïeu gris.

Le camaïeu est : *un genre de peinture où l'on n'emploie qu'une couleur;* on ne peut donc rien trouver de plus simple, et cependant l'effet varie à l'infini, puisque l'on peut peindre des camaïeux dans toutes les gammes et dans toutes les colorations.

Nous nous bornerons au gris, parce qu'il est plus facile de composer une gamme avec du blanc d'argent et du noir d'ivoire. En outre, ce genre de camaïeu est le plus employé, comme préparation des dessous, quant on veut peindre un tableau.

Nous allons presser fortement les tubes de blanc et de noir et nous commencerons par assouplir le blanc.

Les blancs de zinc et les blancs d'argent sont généralement trop durs, lorsqu'ils sortent de leurs tubes et les pinceaux flexibles auraient peine à les saisir, si l'on ne prenait d'avance la précaution de les assouplir, en versant dessus quelques gouttes d'huile de lin et en les triturant ensuite avec le couteau à palette. C'est une opération indispensable, parce qu'elle va profiter à toutes les combinaisons dont les mélanges seront à base de blanc. La souplesse de la pâte, a l'avantage de faciliter l'exécution qui devient large et grasse, au lieu d'être pénible et sèche comme il arriverait, si l'on employait des couleurs trop fermes.

La palette doit toujours être refaite entièrement à chaque séance.

Il est nécessaire maintenant de préparer une gamme de gris se dégradant pour descendre du ton le plus haut, qui est le blanc pur, jusqu'au ton le plus bas, qui est le noir absolu. Mais il suffit de composer trois ou quatre valeurs principales, en prenant d'abord du blanc pur, auquel on mélange très peu de noir d'ivoire au moyen du couteau à palette et l'on augmente ensuite les autres valeurs en ajoutant plus de noir dans le blanc. Toutes les valeurs intermédiaires s'obtiendront pendant le

travail, en ajoutant du noir ou du blanc, suivant les besoins du moment et les exigences du modelé.

Les deux états de la planche hors texte (fig. 4), montrent le résultat de l'ébauche et le camaïeu terminé. Voici comme il convient de procéder :

CHAPITRE IV

L'ÉBAUCHE D'UN CAMAÏEU

La couleur doit être employée très liquide, en ébauchant, car il faut laisser transparaître le trait d'encre, pour ne pas perdre le dessin, qui permettra de continuer et de terminer l'étude. (Voir le premier état de la planche.)

Il est fort rare qu'un débutant ait pu, dans une séance qui ne doit pas durer plus de deux ou trois heures, établir un dessin sérieux et ébaucher assez rapidement pour qu'il lui reste encore du temps. Toutefois, s'il lui en restait, il pourrait procéder à l'exécution définitive d'une partie de l'étude, car si la mixtion a été mélangée dans les proportions indiquées, l'ébauche, sans être sèche, sera suffisamment prise (presque sèche) pour que la nouvelle couleur s'y accroche facilement.

Je ne veux pas répéter ici tout ce que j'ai dit dans le fascicule précédent à propos du dessin au crayon noir, rehaussé de blanc ; nous devons obéir aux mêmes règles pour obtenir l'effet.

Au surplus, le camaïeu en blanc et noir n'est pas autre chose qu'un dessin peint avec des couleurs à l'huile.

L'unique but de cette étude est de familiariser l'élève avec les pinceaux, la pâte de la couleur et les *glacis*, que l'on peut obtenir avec l'aide de la mixtion.

Il est peut-être utile de vous prévenir que le peintre a toute liberté dans ses procédés, que l'exécution n'est intéressante qu'à condition d'être personnelle et qu'il ne faut jamais chercher à s'approprier la manière de tel ou tel maître qu'on préfère, sous peine de perdre l'originalité, qualité essentielle en art.

Vous pourrez donc employer la couleur en pâte, aussi épaisse qu'il vous plaira ; sachez seulement (et c'est ce que les études de natures mortes apprennent si bien) que la *touche* et l'exécution doivent se modifier suivant la nature des objets à reproduire. Si l'on veut montrer un corps dur, opaque, comme la pierre, le bois, la terre, on peut peindre fortement avec beaucoup de couleur, mais en tenant toujours compte du plan occupé par l'objet. On comprendra, d'autre part, aisément que l'air, les nuages, la fumée, l'eau, doivent être interprétés d'une autre façon que les corps opaques et durs, afin d'en donner l'illusion au spectateur.

Je commence d'abord l'ébauche en employant une brosse de taille moyenne que je trempe un peu dans la mixtion et avec laquelle je touche ensuite légèrement la couleur.

Vous remarquerez que je charge très peu la brosse ; le dessin devant toujours rester apparent, si j'employais trop de couleur, la pâte couvrirait le trait et le rendrait invisible, ce qui gênerait l'exécution définitive.

Lorsqu'on a eu soin d'établir d'abord un dessin à l'encre de chine que la mixtion rend inattaquable on peut se permettre de faire des frottis, d'essuyer, de tâtonner, d'effacer et de recommencer à l'aise, puisque le trait transparaît toujours.

Passez donc un frottis général sur toute la surface, puis, au moyen d'un chiffon bien propre et bien doux, essuyez les parties qui reçoivent la lumière ; cette opération ramènera la préparation de la toile ou du panneau et formera les clairs. En ajoutant quelques touches foncées dans les ombres, vous obtiendrez, ce que l'on nomme en terme d'atelier « la grimace de l'effet », puisque l'effet général sera obtenu et qu'il n'y manquera plus que les détails pour parfaire le travail.

CHAPITRE V

TERMINAISON D'UN CAMAÏEU

Voyons maintenant comment on termine une étude en camaïeu.

Comme nous l'avons dit en parlant de l'ébauche, la couleur doit être très malléable, afin que les plus petits pinceaux de martre puissent la saisir facilement, même en assez grande quantité et sans perdre leur forme et leur pointe, car il est souvent nécessaire de placer un empâtement très ténu, pour accentuer la vivacité d'une lumière vive.

Il est préférable de laisser un intervalle de deux ou trois jours entre l'ébauche et le travail définitif.

parce que l'on obtient alors, par des frottis, une facture différente, qui convient aux plans éloignés.

Le *frottis*, son nom l'indique, est l'emploi d'un ton dont la brosse est très peu chargée, en frottant légèrement la partie destinée à le recevoir.

Ce procédé a l'avantage de laisser la couleur transparente, de ne pas couvrir entièrement les dessous et de permettre ainsi d'étager les plans au gré de l'exécutant. Le frottis s'emploie pour des retouches quand l'étude est bien sèche et que l'on veut donner plus d'air, en éloignant les fonds; il s'emploie généralement dans des tons très clairs et presque blancs qui servent à peindre des nuages, des fumées, des brouillards et tout ce qui est léger et inconsistant.

Il existe également un procédé pour accentuer les vigueurs, foncer certaines parties, sans les repeindre entièrement, ou bien seulement pour donner de la profondeur et de la transparence dans les eaux; ce procédé, c'est le glacis.

CHAPITRE VI

LES GLACIS

A l'opposé du frottis qui s'exécute en pâte et sans liquide, on emploie le *glacis* comme la couleur à l'aquarelle, mais il ne peut être composé qu'avec des couleurs transparentes: aussi, dans un camaïeu gris, est-ce le noir pur qui peut seul être utilisé. Le liquide dont on se sert est généralement le même pour tout ce que l'on veut peindre; c'est la mixtion que nous avons recommandée plus haut, composée de siccatif, d'huile de lin et d'essence de térébenthine en trois parties égales. Mais on peut aussi augmenter ou retarder le séchage des *glacis* selon les exigences de l'exécution. Exemple : Si l'on veut peindre des eaux transparentes et mouvementées dont la surface montre les sinuosités du courant et dont les profondeurs laissent apercevoir un lit rocheux ou des herbes, il sera nécessaire d'employer un glacis dosé de siccatif, selon la dimension de la partie que l'on veut exécuter. Si cette partie occupe une grande surface et demande plusieurs heures de travail, on devra ajouter à la mixtion quelques gouttes d'huile de lin pour retarder le séchage, car si la mixtion séchait vite, il deviendrait difficile d'obtenir une exécution transparente et large.

Pour que le travail se fasse dans de bonnes conditions, il est indispensable aussi d'employer une toile ayant une préparation très lisse et d'un ton gris clair, presque blanc. Quand il s'agit de petites études, les panneaux que l'on se procure dans le commerce sont parfaitement préparés pour peindre des camaïeux.

Voici un procédé qui a le mérite de la rapidité : la partie d'eau transparente ne sera pas dessinée à l'encre, parce que la couleur employée en glacis laisserait toujours voir le trait; il faudra donc dessiner au crayon à la mine de plomb, attendu que la mixtion efface le crayon, mais on conserve le dessin provisoirement, en indiquant les formes, avec le bout de la hampe du pinceau, quand le glacis est posé.

Je vous ai indiqué le moyen de peindre des eaux transparentes, quoique la planche en deux états n'en montre pas, mais j'ai pensé que la première fontaine que vous rencontreriez pourrait vous offrir ce genre d'étude et vous embarrasser; j'ai voulu vous éviter des tâtonnements.

Je n'ai que peu de conseils à vous donner pour terminer cette étude, c'est principalement le bon goût et la pratique qui feront trouver à chacun les procédés.

La forme et la valeur, voilà ce qui doit être l'objet de vos constantes préoccupations pendant le travail.

On sait aussi, que pour rendre l'exécution plus aisée, il convient de placer, d'abord, la valeur foncée de l'ombre, puis celle de la demi-teinte et du clair; on ajoute aussi les *repiqués* dans les ombres, et l'on termine par les brillants : on nomme ainsi les lumières les plus vives; tels sont dans l'étude qui nous occupe, les éclats qui se produisent sur l'eau.

Il faut également savoir que le *repiqué* est un noir très noir qui, ajouté dans certaines parties des ombres, les rend transparentes et aérées.

Les lumières seules doivent être peintes en pâte et les forts empâtements de couleur doivent toujours être subordonnés au plan qu'ils occupent; ils sont utiles dans les premiers plans et nuisibles dans les fonds, parce qu'ils les rapprochent et détruisent la perspective aérienne.

Le camaïeu peut se repeindre et se retoucher tant qu'on le juge nécessaire; mais celui qui est

peint d'un seul jet, est toujours plus agréable à voir. Il faut donc n'y retoucher que pour ajouter un frottis dans les fonds ou peindre à sec une fumée, ou bien encore foncer une partie avec un glacis.

CHAPITRE VII

MANIÈRE DE CHARGER LA PALETTE EN DISPOSANT LES COULEURS DANS L'ORDRE COMPLÉMENTAIRE

Il y a toute une science cachée dans l'acte si simple, en apparence, de déposer les couleurs sur la palette.

Le blanc d'argent et le blanc de zinc qui se placent à côté l'un de l'autre, ont chacun leur rôle particulier, car il est certains mélanges que l'on ne doit pas faire avec le blanc de plomb (dit blanc d'argent), sous peine de voir les colorations noircir rapidement. Le vermillon, par exemple ne peut être mélangé qu'avec le blanc de zinc si l'on veut qu'il ne s'altère pas ; et d'une façon générale, il est préférable d'employer le blanc de zinc pour les tons clairs et pour les ciels nuageux.

Les couleurs étant placées sur la palette dans l'ordre indiqué et le godet contenant la mixtion accroché à droite de la palette, nous verserons un

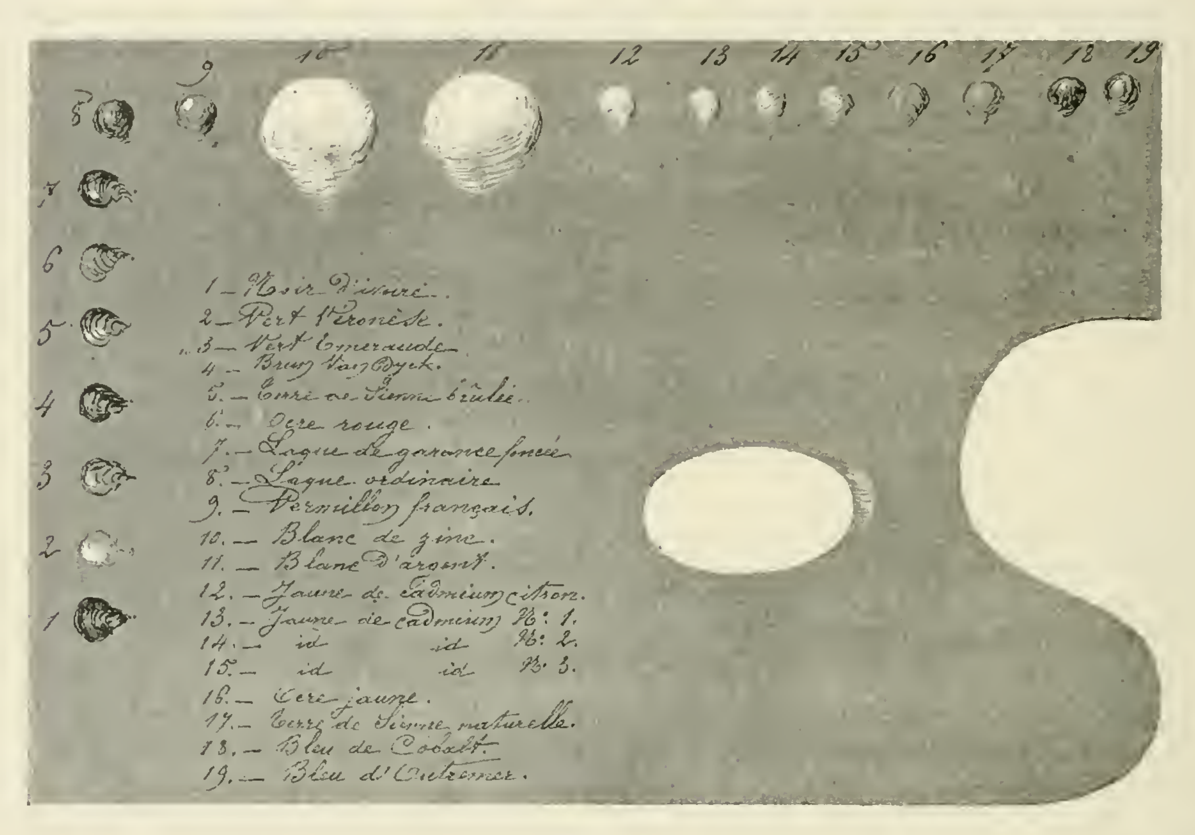


Fig. 5.

L'ordre que je vais indiquer m'a été enseigné par le grand maître Daubigny ; puissiez-vous, en vous y conformant, devenir aussi savant que lui (fig. 5).

La figure ci-contre vous montre que les deux blancs sont placés au centre : à droite, viennent les tons jaunes clairs, qui se placent par ordre, du plus clair au plus foncé, en précédant les bleus ; à gauche se rangent les couleurs rouges dans le même ordre, pour finir par les verts et le noir d'ivoire.

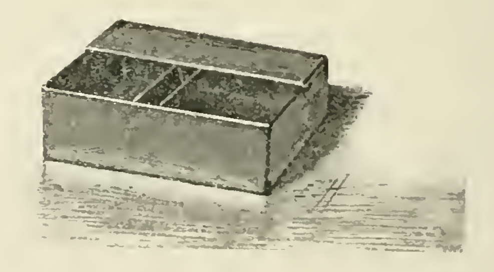


Fig. 6.

peu d'essence de térébenthine dans le pincelier (fig. 6).

CHAPITRE VIII

CONSIDÉRATIONS SUR LA PEINTURE EN GENERAL ET SUR LA POCHADE EN PARTICULIER

Je dois vous prévenir qu'il est nécessaire de bien réfléchir en regardant la nature, avant de poser la première touche.

En peinture, comme en musique, il faut connaître le ton dans lequel on va jouer : c'est pour cette raison que la première touche est importante, car, posée sans discernement, elle peut compromettre l'étude.

Il faut donc s'assurer avant tout de la lumière et savoir dans quelle gamme nous allons peindre, car vous voyez comme moi que la lumière n'est pas composée de blanc pur, puisque rien n'est absolument blanc, pas même les murailles au soleil, dont la blancheur est aveuglante. En théorie, le blanc et le noir n'existent pas dans la peinture. Tout a une couleur définie, qu'elle soit claire ou foncée; cette couleur existe à l'état relatif, mais elle n'est visible que pour les initiés.

Je dis qu'elle est relative, parce que, sans vouloir vous entretenir de théories trop abstraites, je dois cependant vous avertir que les tons extrêmement clairs, comme les tons les plus foncés, étant par eux-mêmes incolores, on leur donne une coloration relative, selon le ton que l'on place à côté. Prenons, par exemple, le blanc d'argent pur, tel qu'il sort du tube et posons-le sur le panneau. Si je l'entoure ensuite d'un ton rose clair, voilà le blanc pur qui semblera vert. Si je l'entoure d'un ton clair et verdâtre, tout au contraire, le blanc deviendra rose. Il en est de même pour le noir qui pourra devenir rouge, vert, bleu, etc., selon qu'il sera entouré de vert, de rouge ou de jaune orangé.

CHAPITRE IX

IMPORTANCE DE L'EXÉCUTION

POCHADE DE PAYSAGE

Maintenant que tous ces préparatifs sont terminés, procédons à l'exécution.

On doit toujours commencer à peindre par le ton le plus foncé, continuer par la demi-teinte et terminer par le clair. C'est le meilleur moyen pour que l'exécution soit belle et ne sente pas l'effort. Toutefois, il importe de bien chercher le ton de la lumière, avant de poser la première touche; car le point de départ est d'une importance capitale. C'est la première touche qui donne la valeur et la gamme, il convient donc de s'assurer que la lumière est suffisamment colorée, car si elle était trop claire, on serait entraîné à employer le blanc pur, et l'étude terminée serait froide et décolorée. Le même danger est à redouter en sens inverse; car si l'on peignait la lumière dans un ton trop monté, on se trouverait entraîné à foncer trop les ombres et à employer du noir pur; ce qui donnerait, comme résultat final, un ensemble dur et sombre.

La pochade, comme vous le savez, est une étude sur laquelle on ne revient pas. Pocher une étude veut dire, plaquer hâtivement des tons, aussi justes que possible, sans prétendre exécuter habilement chaque partie.

Il y a deux raisons qui obligent à peindre des pochades; la première c'est que les effets fugitifs, tels que le lever du soleil, ou de la lune, les effets d'orage, etc.... ne se représentent jamais d'une manière semblable ; pour les étudier, il faut donc terminer dans chaque séance et ne plus y retoucher. Encore est-il souvent impossible de travailler plus de quelques minutes, tant certains effets disparaissent rapidement. Pour cette raison capitale, les artistes sont donc forcés de peindre des pochades, et les petites sont celles qui ont le plus de chance d'être réussies, parce qu'en couvrant plus vite la surface du panneau, l'on saisit mieux l'ensemble.

La seconde raison, c'est que les débutants, ne sachant rien exécuter, ont terminé chaque chose, dès qu'ils y ont mis le ton général et ne peuvent plus rien y ajouter. — Il n'est cependant aucun commençant qui ne désire mettre tous les détails, lorsqu'il peint ; s'il ne les met pas, c'est qu'il ignore le procédé qui lui permettrait de les rendre.

Comme conséquence, on peut soutenir que, pour faire une bonne pochade, il faut absolument être très savant en peinture, ou complètement ignorant, parce que la pochade devant être la synthèse d'un effet, l'artiste véritable synthétise avec science et l'ignorant simplifie, parce qu'il ne saurait faire autrement. Il est juste d'ajouter que l'artiste réussit cinq fois sur dix, et l'ignorant, une fois sur cent.

Les peintres amateurs, ceux qui font de la peinture par snobisme, ajoutent souvent à une grande ignorance une paresse qu'ils exagèrent, parce qu'ils

la jugent de bon ton ; aussi ne font-ils que des pochades.

C'est du moins ce qu'ils disent et ce qu'ils pensent faire ; mais ils se trompent étrangement, car leur travail n'est qu'une étude inachevée, et non une pochade.

La pochade est une étude d'un effet général ; si cette étude rend bien l'impression de la nature, elle a atteint le but et elle est achevée. Toutefois elle n'est terminée qu'à la condition de bien donner l'effet voulu ; peu importe que le panneau soit entièrement couvert, cela n'a pas d'importance.

Il ne faut pas mal interpréter le sens du mot pochade. En effet, ce n'est pas parce que le panneau n'est pas entièrement couvert que l'on a fait une pochade, attendu que l'on peut travailler plusieurs séances consécutives, sans avoir couvert entièrement la surface d'un panneau ; dans ce cas, on a fait une étude qui n'est pas complètement achevée ; ce qui n'est pas la même chose.

Je vous le redis encore, la pochade est l'expression d'un effet donné ; elle doit être exécutée dans une seule séance, parce qu'on ne peut pas retrouver le même effet une seconde fois et aussi, parce qu'en résumant tous les détails à une valeur occupant un plan, on obtient la synthèse d'un effet. Or, comme l'effet ou l'impression sont les qualités primordiales d'un tableau, il faut que les artistes s'entraînent constamment à peindre des pochades qui seules permettent de saisir un effet, en apprenant à peindre rapidement.

Ce genre d'exercice offre des dangers, dont le moindre est le contentement de soi ; aussi voit-on de jeunes artistes bien doués se complaire, s'attarder exclusivement à ces études, et ne plus jamais en sortir.

Il faut mener de front les pochades et les études, si l'on a le désir de pouvoir un jour peindre un vrai tableau. Il est relativement facile de peindre une bonne pochade, mais il est très difficile de faire une bonne étude.

CHAPITRE X

DE LA DIFFÉRENCE ENTRE L'ÉTUDE ET LA POCHADE

L'étude est un travail qui exige de la suite, de la persévérance, de la science, de la patience, de la volonté, de l'adresse, de la réflexion et du courage. Du courage et de la volonté surtout, car la première séance ne peut permettre que la mise en place du motif, avec des tons harmonieux, qui donnent par leur ensemble et leur exécution sommaire, un bon aspect général, dont le peintre se montre toujours satisfait.

Mais tout change, dès la seconde séance ; car ce n'est plus l'ensemble que l'on peint, c'est une partie du paysage ; or, on l'exécute toujours trop ; si le morceau est bien peint, il sort de l'ensemble, l'étude ne se tient plus ; et l'on quitte le travail, avec inquiétude sur le résultat final.

A la troisième séance, on exécute une autre partie, et ce travail ne s'accorde plus avec le premier, ni avec le second, qui, lui, est devenu *embu*, c'est-à-dire gris, terne, sans fraîcheur ni vigueur. Les séances continuent et le travail devient de plus en plus mauvais, car l'effet change tous les jours, même en été, par un temps très pur et, chaque partie étant peinte avec une coloration de lumière différente, il ne peut y avoir unité dans l'effet.

C'est à ce moment que les plus courageux se désespèrent et sont tentés d'abandonner l'étude. Comprenez-vous maintenant, qu'il faut être doué d'une ténacité peu commune pour persévérer?

Si l'artiste a le courage, comme le faisaient Corot et Daubigny, de continuer à étudier quand même, puis, quand chaque partie a été étudiée sérieusement, de gratter légèrement le tout et de repeindre ensuite en une ou deux séances, comme s'il faisait une pochade, il pourra peut-être obtenir un excellent résultat, car toutes les séances passées lui auront appris à connaître exactement son motif.

Le défaut qu'il faut éviter, c'est avant tout le manque d'unité ; donc, il reste à tout simplifier pour obtenir la tenue de l'ensemble, et c'est en sachant discerner les modifications à faire que l'on remet tout en place en peignant partout à la fois dans la dernière séance. J'ai vu Corot gratter sa toile, après la vingt-troisième séance, et tout repeindre en deux heures. Le résultat était un chef-d'œuvre.

CHAPITRE XI

RÉFLEXIONS A PROPOS DE L'EXÉCUTION D'UNE POCHADE; L'ÉBAUCHE

Dans le fascicule qui précède celui-ci, je vous ai montré comment on met en place un motif, et les




E. Hareux

règles à suivre, pour le bien dessiner. Je ne vous en reparlerai donc plus que pour expliquer les moyens à employer pour le peindre.

Tout d'abord, je vous conseille de procéder comme nous avons fait pour le camaïeu, c'est-à-dire de consacrer une séance à dessiner et préparer votre pochade, en la mettant en valeur avec un frottis, après l'avoir dessinée à l'encre de chine.

Quand vous serez devenu plus habile, vous pourrez dessiner et peindre dans la même séance, car vous saurez construire rapidement les lignes les plus importantes, en plaçant quelques traits généraux; et vous dessinerez en peignant, comme font tous les artistes qui exécutent une pochade. Je ne vous reparlerai pas non plus de l'*enveloppe* et du *rayonnement* de la lumière, je vous ai expliqué tout cela précédemment et vous l'avez certainement retenu.

Je vais donc m'asseoir devant cette ancienne bâtisse; c'est une briqueterie pittoresque qui sied parfaitement à notre étude de début.

Le vieux cerisier qui occupe le premier plan va nous fournir une étude intéressante par sa forme; et les frondaisons que l'automne a dorées vont nous procurer le plaisir de peindre des tons éclatants.

L'ébauche d'une pochade oblige à procéder de différentes façons, selon que l'on emploie un panneau apprêté d'un ton foncé, ou bien, comme c'est le cas actuel, un panneau apprêté en gris très clair. Ce qui importe avant tout, c'est que les valeurs principales soient vite indiquées, afin que l'on puisse juger de l'effet général.

Pour obtenir ce résultat, il est nécessaire de tenir compte de l'apprêt du panneau qui doit fournir une valeur claire ou foncée. Notre panneau étant clair, je vais mettre des frottis foncés sur toutes les parties qui se découpent en silhouette. L'effet se produira de lui-même parce que le ciel et les montagnes se détachent tout naturellement par leur ton clair. Je n'aurai plus qu'à passer un frottis de bleu sur les derniers plans et leur reflet dans l'eau, pour obtenir sommairement l'effet général (fig. 7).

Si le panneau avait été préparé en brun ou en gris très foncé, j'aurais tout simplement placé une valeur claire sur le ciel, les fonds et le reflet dans l'eau et j'aurais obtenu le même effet, en procédant inversement.

Les artistes emploient généralement ce moyen, lorsqu'ils veulent peindre un coucher de soleil, parce que cela donne plus rapidement l'effet général.

Mais, pour continuer l'ébauche sur panneau apprêté clair, j'ajouterai un frottis de blanc et d'ocre rouge, afin de préparer les dessous à la place du ciel et des fonds, puis un autre frottis gris violet sur les arbres; l'ébauche étant ainsi suffisamment terminée, je commencerai à peindre définitivement.

Mais, direz-vous, pourquoi ce frottis violet est-il donc si nécessaire? je croyais que tous les frottis se faisaient comme pour la grisaille?

Je vais vous faire comprendre pourquoi il est utile de préparer avec des tons complémentaires, et par conséquent de varier les tons du frottis.

Vous remarquerez que, dans l'effet de ce paysage, la lumière générale est jaune: cela tient à deux raisons: la première, c'est qu'en automne, le soleil de l'après-midi éclaire tout en jaune. La seconde, c'est que le paysage entier, arbres, vignes, roseaux, herbes, etc., a une coloration jaune et rouge. Remarquez aussi que la brume des fonds forme un brouillard bleu et que ce bleu, estompant les feuillages rouges, donne un ensemble violet.

Donc, puisque la lumière générale est jaune et rouge, il faut ébaucher avec les frottis complémentaires, c'est-à-dire violets et verts.

Le ton violet que j'emploie pour ce frottis n'est pas rigoureusement un violet d'une nuance déterminée, je compose ce ton, en prenant tantôt du noir et de la laque, tantôt du bleu d'outremer et de l'ocre rouge. Par places, c'est le bleu de cobalt pur que je touche avec la brosse. Bref, le frottis est une valeur foncée, tirant sur le violet, mais il serait d'un mauvais effet si l'on composait un ton violet avec un mélange uniforme de bleu et de laque, car il n'y aurait plus d'imprévu et la variété des tons est indispensable.

CHAPITRE XII

L'EXÉCUTION DÉFINITIVE ET SES PROCÉDÉS

Je vais commencer par peindre le ciel, en faisant deux tons de bleu; l'un se composera de vert émeraude, de blanc et d'ocre rouge et ce mélange me donnera un gris clair qui semblera bleu vert, par opposition aux tons rouges de l'ébauche.

Mon second ton bleu sera un mélange de blanc de zinc, de bleu de cobalt et de vert émeraude. Ce ton, comme vous le verrez, sera un peu plus foncé

que le premier, aussi, me servira-t-il uniquement pour le haut du ciel.

Vous voyez que c'est en posant de petites touches martelées que j'obtiens une lumière qui semble vibrer, en s'harmonisant avec les rouges du dessous.

Je vais maintenant continuer l'opération en prenant d'abord un peu du second bleu et un peu du premier sans les mélanger sur la palette, de manière à laisser les touches un peu apparentes (voir fig. 8).

Peu à peu, et à mesure que le travail se fait en montant vers le haut de l'étude, je finis par ne plus prendre que le ton bleu foncé et voici le ciel terminé! Si le ton rouge avec lequel j'ai ébauché de zinc, donnent toutes ces colorations jaunes et rouges.

Voici maintenant le moment de peindre la vieille briqueterie; souvenez-vous de la façon dont vous me voyez procéder et remarquez bien que je commence toujours par mettre à sa place le ton le plus foncé. Ainsi pour les grandes toitures, je les dessine et les peins d'un trait foncé qui se découpe par l'ombre qu'il porte sur les parties inférieures; puis je les exécute d'un seul ton général qui est gris violet et vert, et je reviens ensuite placer quelques tons gris rouges formés par les tuiles neuves qui proviennent des réparations.



Fig. 9.

avait été sec, comme cela vous arrivera si vous ne peignez qu'à la deuxième séance, j'aurais refait ce ton et je l'aurais martelé en même temps que les bleus, afin qu'ils se fondent tous ensemble.

Je vais peindre ensuite les montagnes du fond. Les parties bleues seront composées avec du cobalt comme tous les bleus des fonds en général, parce que ce bleu est plus vert que l'outremer et se rapproche mieux du ton de l'air ambiant qui estompe les plans fuyants.

Après avoir peint ces fonds, je terminerai par les neiges qui découpent sur le ciel une partie de la silhouette des Alpes Dauphinoises. Ces neiges doivent être peintes en même temps que le ciel, car, si on les exécutait sur un ciel peint précédemment et sec, les contours ne se fondraient pas et la perspective aérienne serait compromise. Je continuerai cette pochade en peignant les montagnes les plus rapprochées, ainsi que les petits arbres qui forment la partie la plus lumineuse de cette étude; ce sont des cadmiums 1, 2, 3, ainsi que le vermillon et l'ocre jaune qui, mélangés du blanc

Le sens à observer en donnant les coups de pinceau a une réelle importance pour l'effet à produire.

Ici les tuiles forment des lignes diagonales; c'est dans ce sens que vous me les voyez peindre (fig. 9).

Les murs et les fagots qui sont appuyés dessus étant terminés, j'exécute les terrains en plaçant tout de suite un ton général gris vert appliqué horizontalement; puis je reviens y placer les quelques accents foncés, ainsi que les parties plus claires modelant les touffes d'herbes.

On peint l'eau, en plaçant les tons foncés des reflets et en terminant par les tons clairs du ciel et des neiges réfléchies. On devra promener son pinceau verticalement et peindre sans épaisseur; c'est le vrai moyen d'obtenir des effets de transparence et de profondeur.

Voici justement une très jolie vache qui vient boire et quoi qu'elle ne me donne que quelques secondes de pose, je trouverai bien le temps de noter la tache de couleur, la valeur claire et foncée et la proportion de l'animal; voilà qui est fait!

Quand vous observerez une figure ou un animal



Fig. 10.

dans le motif, ne manquez jamais d'en indiquer la proportion et la valeur, car ce sont des documents indispensables pour servir à l'atelier, quand on compose ou que l'on termine un tableau.

Pour peindre l'arbre, je commence par un autre frottis gris violet plus foncé que celui qui m'a servi pour l'ébauche. Je ne l'emploie que par places, afin qu'il ne recouvre pas le premier et qu'il donne

l'effet de petites branches placées à différents plans.

Je dessine ensuite le tronc et les branches mères avec le ton le plus foncé, blanc, noir, laque de garance et dans le même ton éclairci avec du blanc auquel on ajoute du jaune, ou du vert rompu, selon que les colorations sont observées dans la nature; on modèle l'arbre en plaçant les touches en forme d'accents circonflexes, comme le montre la figure 10.

Il faut peindre les petites branches avec le pinceau à filets trempé dans l'essence du pincelier en employant la couleur très liquide. On les exécute d'un ton général, très peu foncé, et on termine en ajoutant quelques accents plus forts, dits repiqués, qui les modèlent en les mettant à des plans différents.

Les terrains de premiers plans termineront définitivement cette pochade. On devine les tons à employer, mais ce qu'il faut surtout observer, c'est la construction des masses d'ombre, de demi-teinte, et de lumière; aussi, est-il nécessaire de construire d'abord par plans (voir la figure 11), et d'ajouter ensuite quelques détails de feuilles qui agrémentent l'ensemble tout en conservant le dessin général des masses.

Tout cela vous semble difficile à retenir peut-être..... mais vous verrez qu'avec la pratique tout devient fort simple et si, comme vous le pensez, le mélange des couleurs vous embarrasse le plus, que cela ne vous préoccupe pas outre mesure, car vous pourrez obtenir les mêmes colorations en employant des mélanges différents[1].



Fig. 11.

l'étude. Cette partie doit être exécutée solidement; les empâtements sont utiles aussi, parce qu'ils montrent, par opposition, l'inconsistance des fonds. Mais on peut éviter l'emploi de ce procédé, en sachant donner de la vigueur au plan, rien que par les valeurs justes et ce n'est pas l'épaisseur de la pâte qui donnerait de la solidité au terrain, si la valeur en était fausse; Corot obtenait une vigueur très grande sans se préoccuper des empâtements.

Il est à remarquer que le terrain semble plus clair sur le premier plan, même lorsqu'il est enveloppé d'une ombre générale; cette particularité tient au ciel qui s'y reflète. « Dans un terrain bien peint, il doit y avoir des tons du ciel sur le premier plan ».

Les maïs jaunis par l'automne, ainsi que les feuilles mortes tombées sur le sol, termineront

Faites des pochades et des paysages d'après nature, et peignez chez vous des études de natures mortes, c'est le moyen le plus sûr d'apprendre le métier et de pouvoir faire de bons paysages. Souvenez-vous qu'en ne peignant que des pochades, vous ne sauriez jamais peindre un bon tableau, car votre instruction artistique serait incomplète.

La pochade n'est pas le but, elle n'est que le moyen. Voilà pourquoi il n'est donné qu'aux artistes consommés d'y réussir.

[1] Si vous voulez un guide pour abréger vos tâtonnements, vous n'aurez qu'à vous procurer l'ouvrage intitulé *Le Mélange des couleurs* que j'ai écrit tout spécialement pour les débutants. Il vous démontrera avec planches en couleurs à l'appui, la manière de composer tous les tons.

Le Paysagiste devant la Nature

PREMIÈRES LEÇONS DE PEINTURE

L'AQUARELLE

CHAPITRE PREMIER

L'ART DE L'AQUARELLE

Beaucoup de personnes considèrent l'art de l'aquarelle comme un divertissement, ne lui demandant que l'oubli des travaux imposés, ou du souci des affaires : elles assimilent cet art au jeu de billard et se livrent tour à tour à ces agréables occupations, selon qu'elles ont le désir de se reposer ou de prendre de l'exercice, sans même se douter que l'un ou l'autre, demandent une science consommée pour être réellement intéressants. En effet, le joueur qui pousse les billes sans savoir à l'avance quel chemin il veut leur faire parcourir et l'endroit où elles doivent se réunir, n'est-il pas semblable à la personne qui s'installe devant un paysage, couleurs et pinceaux en mains, sans savoir comment elle va travailler et attendant du hasard, la réussite de son aquarelle? Nous ne voulons pas faire ici un cours sur le jeu de billard, mais puisque cette comparaison s'est glissée sous notre plume, nous dirons encore qu'il est indispensable d'avoir reçu quelques conseils éclairés afin d'aider un peu le hasard et avoir le plaisir de faire quelques points.

Les débutants, au billard comme à l'aquarelle, doivent oser beaucoup, *audaces fortuna juvat;* et comme l'audace ne peut exister que chez les savants ou les ignorants, nous avons pensé qu'il ne fallait donner au début que quelques explications indispensables, afin de ne pas paralyser l'audace que nous recommandons.

Chacun sait que le joueur de billard est certain de manquer le coup, s'il a le malheur de penser que ce coup sera difficile à jouer. Pour l'aquarelliste il en va de même : il doit attaquer très bravement le sujet, et penser que ce n'est pas plus difficile qu'autre chose. Au début, le résultat sera médiocre, c'est certain ; mais peu à peu, avec de la persévérance et de la suite dans la volonté, on parviendra à faire des études passables et plus tard, la science aidant, si l'on n'arrive pas à la maîtrise des artistes de génie, on possédera certainement un talent agréable qui sera la juste récompense des efforts que l'on aura soutenus.

Le grand charme de l'aquarelle est de paraître un art simple et facile à pratiquer ; il semble même que chacun doive y réussir dès les premiers essais. Cela tient à ce que le ton étant obtenu du premier coup, on ne se doute pas de la science que l'aquarelliste doit posséder pour obtenir un travail parfait, dans lequel les retouches ne sont pas permises.

Quelques retouches cependant sont possibles lorsqu'il s'agit de tons qui ne peuvent s'obtenir que par des superpositions et des glacis ; mais, d'une manière générale, le ton doit être posé en une seule fois afin de garder toute sa transparence. Les retouches ne peuvent que l'alourdir, aussi, est-il préférable de conserver une première teinte à *peu près juste* que de la parfaire en l'alourdissant. En aquarelle surtout « le mieux est l'ennemi du bien ».

La manière de procéder a donc nécessairement une très grande importance, l'ordre et les soins méticuleux sont indispensables à observer méthodiquement, afin d'aboutir à un résultat ; d'ailleurs on comprendra aisément que pour une exécution qui doit être sans retouches, il convient de ne rien attendre du hasard, c'est la science seule qui doit guider l'aquarelliste.

En principe, on pourrait dire que l'aquarelle est une science qui se pratique d'instinct. La couleur étant un besoin qui domine notre nature, la forme

exprimée par le dessin c'est-à-dire par des traits noirs ne suffit pas à notre imagination ; c'est pourquoi chacun de nous, lorsqu'il était enfant, s'est plus ou moins appliqué à des enluminures rudimentaires, au grand dommage des cahiers d'école et des livres d'études. Qu'est ce qui a résisté à ces débauches de couleurs dont la victime la plus exposée a toujours été l'histoire de France? n'avons-nous pas plus ou moins tiré la langue, en nous appliquant à rougir le nez de Pépin le Bref, et à dorer d'un beau jaune de chrome, les fleurons des couronnes royales?

Un peu plus tard, le goût s'étant développé le maître de dessin nous a montré à faire du lavis pour embellir nos dessins linéaires ; ce sont généralement ces premiers essais, abandonnés pour des études et des occupations plus directement utiles, qui, ayant germé, se développent plus tard chez les sujets bien doués. Le jour où les occupations sérieuses permettent des loisirs, on pense à occuper son temps d'une manière agréable. C'est alors que le naturel revient au galop et que l'on se dit : « Moi aussi je serai peintre! » En effet, est-il rien de plus charmant que de regarder la nature et de se reposer des longues promenades, en fixant sur le papier le souvenir de beaux paysages que l'on a admirés ?

De là à devenir un aquarelliste, il n'y a que le temps de s'en procurer le matériel.

Mais on a oublié les procédés rudimentaires dont on se servait autrefois, et, comme on ne peut prendre un professeur, on pense à se procurer un livre, pas trop rébarbatif et expliquant clairement les procédés pour faire une aquarelle convenable. C'est pour faciliter ces débuts dans le domaine de l'art, que nous avons écrit ce traité, faisant suite aux fascicules précédents parus dans la série : *Le Paysagiste devant la nature : Le fusain, le crayon, la pochade, le pastel (peinture à l'huile)*. Nous supposons que le lecteur a lu ces quatre fascicules expliquant beaucoup de choses indispensables à savoir, et que nous ne pouvons répéter ici faute de place. On sait probablement d'ailleurs, que le matériel utile à l'installation d'un peintre qui travaille dehors, est sensiblement le même, qu'il s'agisse d'huile ou d'aquarelle, et nous nous bornerons à décrire ici ce qui est indispensable à l'aquarelliste.

Lorsque l'on a l'intention d'apprendre l'art de l'aquarelle, on ne se doute généralement pas que c'est un genre de peinture de la plus grande difficulté. On choisit ce procédé parce qu'il semble plus facile et que l'on espère arriver plus rapidement à un résultat agréable qu'avec la peinture à l'huile, dont la nomenclature de l'outillage seul effraye par sa complication.

L'aquarelle, semble-t-il, est un art qui ne demande pas des connaissances très étendues, pas coûteux, pas encombrant par son matériel, enfin, d'une manipulation propre et rapide. Rapide surtout, c'est là ce qui séduit, car à notre époque, tout doit aller vite!

Malgré le grand désir dont l'auteur est animé d'être encourageant, il ne peut résister à l'obligation d'être sincère, en détruisant un peu les belles illusions de certains lecteurs. L'aquarelle est un art dont les procédés sont extrêmement délicats, compliqués, subtils, qui demande une grande adresse de main, une patience et un soin excessif. C'est une profonde erreur de penser que la science de l'aquarelliste est inférieure à celle du peintre ; elle est toute semblable, le procédé seul diffère. Ce qui propage l'erreur, c'est que ne connaissant pas les lois de la peinture, on s'imagine généralement que l'adresse du pinceau est la plus grande difficulté à vaincre et que l'aquarelle demande moins de précision dans le dessin que la peinture à l'huile. La vérité est, que l'on est plus indulgent pour l'exécution de l'aquarelliste, parce que l'on sait que ce procédé se prête mal aux retouches.

L'aquarelle est donc un procédé spécial, qui a ses qualités et ses défauts, mais un genre de peinture très particulier, très personnel, il n'est agréable qu'à la condition de rester aquarelle et ne pas essayer de rivaliser d'intensité avec la peinture à l'huile.

Il ne faut pas confondre la peinture à l'eau avec l'aquarelle. Aussi bien, le domaine de l'aquarelliste est-il restreint, car malgré l'intensité qu'il peut obtenir, il est une limite qu'il ne peut franchir sans alourdir le ton, perdre le bénéfice de ce procédé et cela sans y gagner aucune compensation. L'aquarelle est surtout un art de convention, une transposition de gamme qui doit être juste dans les rapports de ses valeurs, mais dont le but est de charmer et non d'imiter.

Dans le paysage, il faut donc choisir de préférence les effets lumineux, éclairés de face ou de côté, les effets gris par les temps pluvieux, les effets de neige, etc... Il n'est pas impossible de traiter les effets violents (beaucoup de maîtres

l'ont prouvé), mais c'est une difficulté très grande qui demande une science approfondie ; encore n'est-il possible à l'aquarelliste de peindre certains effets, qu'en les transposant dans une gamme beaucoup plus douce. Par exemple : c'est une témérité inutile pour les débutants de vouloir peindre le soleil dans un ciel ; pour essayer une telle difficulté, il faut posséder la science des valeurs, savoir transposer les tons par la loi des complémentaires et du rayonnement de la lumière, et envelopper les tons dans un ensemble qui a pour but de faire vibrer une lumière. On voit par ce rapide exposé, que c'est toute une science à apprendre avant de tenter l'étude qui aurait pour but de montrer le soleil dans un ciel.

Les effets violents par oppositions brutales, comme les silhouettes d'arbres et de maisons, se détachant sur un ciel de soleil couchant, ainsi que les effets de lune, doivent être évités au début, parce qu'ils entraîneraient fatalement le novice à des exagérations de couleurs qui l'habitueraient aux tonalités criardes, lourdes, communes, toutes contraires aux qualités que doit avant tout posséder une aquarelle.

On peut traiter tous les sujets et tous les aspects de la nature, même les plus violents, ceux qui se prêtent le moins aux procédés de l'aquarelle, quand par une longue pratique on est parvenu à connaître toutes les ressources de la palette et que l'on sait reconnaître à l'avance quelle est la gamme que l'on ne peut dépasser sans être obligé à des surcharges alourdissant et gâtant tout, la science acquise permet de juger alors dans quelle proportion il sera nécessaire de baisser la gamme pour obtenir l'effet général par des valeurs relatives.

En voulant trop monter le ton, on fait de la peinture à l'eau, on ne fait plus de l'aquarelle. Nous le répéterons encore souvent, l'aquarelle et la peinture sont des arts différents dont les lois et la science générale sont semblables, mais dont le procédé diffère comme le résultat. Il ne faut pas demander à l'aquarelle de rivaliser avec la peinture à l'huile, car elle perd aussitôt sa qualité propre qui est la fraîcheur et la transparence. Il est plus utile de s'appliquer à garder les qualités essentielles de cette charmante expression d'art, qui ne doit être que la traduction d'un sentiment par la couleur, sans jamais prétendre à l'imitation exacte, ni à l'intensité que donne la peinture à l'huile.

L'imitation exacte de la nature est si contraire au but à obtenir, que l'on peut affirmer que, plus on interprète, plus on transpose, plus l'aquarelle est agréable à voir, parce qu'elle est dans son rôle, tout de grâce aimable et de légèreté. L'aquarelliste est comme le dessinateur à l'encre de Chine dont parle Topffer, « qui, pour imiter, transpose », mais sa transposition ne réside que dans le changement de gamme, car toutes les valeurs, pour être plus faibles, n'en doivent pas moins être très justes dans leurs rapports ; sans cette qualité de premier ordre une aquarelle ne possède aucun intérêt.

La transposition, comme nous l'expliquerons plus loin, est une gymnastique à laquelle les élèves aquarellistes doivent s'exercer constamment ; mais il faut apprendre à dessiner très correctement, avant de vouloir faire de l'aquarelle, car pour y réussir, il faut pouvoir dessiner avec le pinceau sur des indications au crayon, très sommaires, et être assez sûr de soi pour ne pas corriger des fautes de dessin après coup. Les retouches perdraient l'aquarelle.

Pour réussir dans l'art de l'aquarelle nous le répétons encore, il est indispensable de savoir bien dessiner et d'être très exercé sur la comparaison des valeurs ; voilà les deux points essentiels que l'on exige de l'aquarelliste auquel on ne discute pas les colorations. — Qu'il montre un motif de paysage quelconque, dans l'effet qu'il lui plaira d'interpréter, peu importe, mais que le dessin en soit bien établi et que les valeurs soient absolument justes ; en réunissant ces qualités, il intéressera toujours les artistes, même les plus difficiles à satisfaire.

Harpignies, le grand maître, dont les aquarelles sont si savantes, ne procède pas autrement, et il intéresse toujours, même dans ses plus rapides croquis aquarellés, parce que les lignes d'ensemble sont d'une belle ordonnance et les valeurs impeccables.

Dessin et valeurs, voilà le secret du beau dans tous les arts et principalement dans l'aquarelle. La couleur est d'un grand charme assurément, mais elle n'est que secondaire, puisque dans un seul ton d'encre de Chine, ou de rouge, de vert, de bleu, etc., on peut faire un paysage charmant qui donne le relief et l'illusion de la couleur, rien que par la justesse des valeurs.

On voit, par ce qui précède, les difficultés que l'aquarelliste doit s'apprêter à vaincre et nous

allons l'y aider en le guidant dans ses études. Mais nous avons voulu tout d'abord avertir les débutants que l'art de l'aquarelle n'est pas, comme on croit, de l'adresse de main, du métier, *ou de la patte*, expression vulgaire très employée. Le métier n'est rien, la science est tout! Les personnes douées de dextérité ajouteront souvent de la grâce à leurs études, mais cela n'est pas indispensable et c'est très souvent nuisible, parce qu'on conserve quelquefois des parties habilement faites, qui ne sont pas justes de valeur, et, dans la crainte d'abîmer une petite niaiserie, on perd la justesse d'un ensemble.

Comme conclusion à ce que l'on vient de lire, nous ajouterons, que pour gagner du temps, il serait préférable d'apprendre toutes les lois des valeurs, des colorations et du rayonnement de la lumière, en faisant des études peintes à l'huile, car ce procédé permet de retoucher et de reprendre indéfiniment, tandis que l'aquarelle ne supporte aucune retouche.

L'aquarelliste devant posséder toute la science du peintre, il lui sera plus facile de l'acquérir par un procédé qui permet tous les repentirs : quand il aura acquis la science préalable, il n'aura plus que le métier de l'aquarelliste à connaître. Cela lui sera d'autant plus facile, que, nous le répétons, le métier n'est pas indispensable; quel que soit l'art auquel on se livre, la naïveté et la maladresse ont, pour les connaisseurs, un très grand charme, quand elles sont jointes à une science indéniable.

Ceci dit, nous renvoyons le lecteur qui serait décidé à suivre notre conseil, au *Cours complet de peinture à l'huile*, que nous avons publié chez l'éditeur de ce travail.

Encore un dernier mot : Si vous voulez que vos progrès soient rapides, commencez par dessiner des objets quelconques, des natures mortes qui posent bien; puis allez dessiner des paysages d'après nature. Faites de ces études pendant un mois ou deux avant de vous servir de la boîte de couleurs à l'aquarelle, et quand vous aurez acquis plus de facilité, que vous saurez mieux *mettre en toile*, c'est-à-dire, voir, en regardant la nature, ce qu'il faut y choisir, pour que le motif se présente agréablement sur votre feuille de papier, vous commencerez par exécuter des lavis à l'encre de Chine et au pinceau uniquement. Nous avons dans le fascicule consacré à *la pochade* donné les explications nécessaires pour procéder à ce genre de dessin : nous n'y reviendrons pas ici

Le dessin à l'encre de Chine est d'ailleurs le plus indiqué pour conduire à l'aquarelle.

Ce procédé agréable a dans ses résultats le grand avantage de familiariser le débutant avec l'emploi du pinceau et de l'acheminer tout naturellement vers l'aquarelle. Il facilite en outre l'observation des *valeurs*, dont on n'a pas à chercher la coloration.

Voici maintenant les renseignements utiles pour se munir de l'outillage indispensable.

CHAPITRE II

L'OUTILLAGE

Le papier. — Pour les premiers essais, il suffira de se procurer un bloc de papier whatmann à gros grains et un carton à dessin destiné à contenir le bloc et les feuilles de papier qui en seront détachées. Le bloc a l'avantage de présenter des feuilles de papier, toutes tendues, ce qui supprime l'ennui de les tendre soi-même, en les collant sur une planche à dessin, ou au moyen d'un stirator.

Le papier whatmann se vend également en feuilles; il y en a de deux sortes : l'un à gros grains s'emploie généralement pour le paysage parce qu'il oblige à une exécution plus large, qui rend mieux l'air et l'enveloppe générale, l'autre à grains fins, sert à peindre des aquarelles où le détail a beaucoup d'importance, comme dans les intérieurs, les figures ou les costumes qui doivent être exécutés avec précision.

Les blocs de papier whatmann se trouvent tout faits chez les marchands de couleurs et sont de différentes dimensions ; il est préférable de les choisir un peu grands et d'un grain de moyenne grosseur. Le papier whatmann dit *gros grain torchon* est celui que les professionnels adoptent généralement pour les grands effets du paysage : il en résulte un ensemble plus aéré, plus simple, que les artistes préfèrent, car la précision des détails nuit toujours à l'ensemble.

Les pinceaux. — Les artistes se contentent généralement de deux pinceaux et font tout avec, mais au début, on en emploie toujours davantage, spé-

rant obtenir de meilleurs résultats, avec la variété des grosseurs, ce qui est d'ailleurs une erreur, car on obtient de petits détails parfaits avec des pinceaux relativement gros.

Les pinceaux les plus recommandables sont les pinceaux *plume d'aigle*. Les pinceaux en *petit gris* sont vendus moins cher, mais ils ne valent pas ceux en martre rouge ou noire qui sont inusables et conservent très longtemps leur pointe.

Trois ou quatre pinceaux doivent suffire à tout, le plus gros n'excédera pas un centimètre de diamètre et le plus petit, deux millimètres sur six ou huit de longueur. En achetant des pinceaux, il est nécessaire de les tremper dans l'eau, afin de s'assurer s'ils font bien la pointe quand ils sont chargés de liquide ; un bon pinceau doit toujours se redresser de lui-même quand on appuie sur sa pointe. On se sert toujours de pinceaux ronds, mais un gros pinceau de martre plat, peut être employé pour étaler les grandes teintes des fonds, ou bien, pour peindre des ciels dans les aquarelles de grande dimension.

Les pinceaux doivent être nettoyés avec soin, après le travail ; il suffit de les laver dans une eau très claire, de les sécher en aspirant l'eau avec les lèvres et de bien les mettre en forme avant de les enfermer dans leur étui, ou dans la trousse qui doit les préserver de tout contact.

Les récipients à eau. — Tous les vases peuvent être employés, à la seule condition qu'ils soient d'une propreté parfaite. Pour le travail d'après nature, le paysagiste doit se munir de deux gobelets en fer-blanc et d'un petit bidon ou d'une gourde et transporter toujours son eau avec lui. Les deux gobelets sont nécessaires, car il en faut un qui soit toujours plein d'eau pure et contienne le pinceau à eau. Ce pinceau ne sert que pour laver et enlever la couleur des endroits à réserver. Le second gobelet contient l'eau dans lequel on lave les pinceaux en travaillant, et chaque fois que l'on change de teinte ; cette eau se salissant très vite, il est nécessaire de la renouveler souvent, afin d'obtenir des colorations plus fraîches.

Les éponges. — On en trouve de toute grosseur et de tous systèmes, montées sur des hampes comme les pinceaux, ou libres et sans autre préparation que leur choix parmi les plus fines. Il suffit d'en posséder deux, une très petite et une de moyenne grosseur, laquelle sert aux nettoyages de la palette et des récipients ; la plus petite sert à enlever sur le papier les parties que l'on veut recommencer ou diminuer de violence par un léger lavage.

Les canifs, grattoirs, pointes sèches. — Le paysagiste doit toujours se munir d'un bon couteau, possédant plusieurs lames de canif larges et pointues, coupant très bien ; avec un tel outil, l'aquarelliste pourra se passer de grattoir et suffire à tous les genres de grattages.

Cependant à l'atelier, un bon grattoir est préférable aux canifs, parce que cet outil offre plus de facilité pour gratter légèrement et même avec force une grande surface, sans risque de percer le papier ; avec le canif, il faut beaucoup de prudence et de soin, pour obtenir ce résultat.

PRÉPARATIFS DE LA PREMIÈRE ÉTUDE

Le dessin. — Nous avons dit combien le dessin doit être précis et léger, afin de faciliter l'exécution de l'aquarelle ; nous ajouterons que pour les personnes n'ayant pas encore acquis toute l'habileté nécessaire, il est indispensable de dessiner sur un papier provisoire, en étudiant avec soin et en corrigeant le trait jusqu'à ce qu'il donne satisfaction. Ce premier travail terminé, le dessin sera calqué avec un papier très transparent, dit *translucide* et reporté sur le bloc de whatmann. Le calque doit se faire avec la plume et l'encre ordinaires, afin d'obtenir un trait aussi fin que précis ; le décalque ou report sur le whatmann se fait également avec la plume, mais en la tenant à rebours, de manière qu'elle offre assez de résistance pour bien appuyer sur le trait du calque, et sans employer d'encre. On emploie comme papier à décalquer, celui qui est noirci de mine de plomb ; celui que l'on fait soi-même vaut quelquefois mieux que celui du commerce. Il ne faut pas employer le papier à décalquer gras, bleu ou rouge, ces papiers donnent un trait trop foncé, sont ineffaçables et refusent la couleur à l'aquarelle.

Quand on a acquis plus d'expérience on peut se servir pour dessiner directement sur le whatmann d'un crayon mine de plomb *très dur* sur lequel on a soin de ne pas appuyer en commençant à

esquisser les masses principales et quand la mise en place est terminée on redessine définitivement avec un crayon bleu taillé très fin. L'emploi du crayon bleu offre l'avantage de ne pas s'effacer et d'être invisible cependant, parce que le ton bleu se mêle aux tonalités du paysage et s'y confond.

Les lointains ou les derniers plans d'un paysage sont souvent bleus et violets, or, le crayon apparent se trouve souvent dans le ton même des ombres, de sorte que si l'on passe une teinte bleue qui donne le ton local, le crayon à lui seul en précise les ombres et aide à voir le ton juste.

Avant de parler de l'exécution d'une aquarelle, il est indispensable de savoir par quels moyens, on peut corriger des erreurs trop fortes et remédier à certaines parties mal venues.

C'est une opération délicate que l'on entreprend, car en retouchant une aquarelle, il y a bien plus à craindre de l'abîmer davantage, « le mieux étant, ici surtout, l'ennemi du bien »: mais néanmoins ces moyens sont utiles à connaître et rendent des services.

Deux sortes de procédés sont en usage : l'éponge et le grattoir.

L'éponge sert à laver certaines parties trop foncées ou maladroitement exécutées, mais il faut en user avec beaucoup de discrétion pour ne pas altérer la pâte du papier qui se désagrège rapidement sous le frottement trop rude.

Voici comment on procède : l'aquarelle étant posée bien à plat, on a placé près de soi un vase contenant de l'eau pure dans laquelle on laisse tremper quelques secondes une éponge très fine et de moyenne grosseur. A l'aide d'un gros pinceau rempli d'eau pure, on mouille grassement toute la partie que l'on veut faire disparaître, puis on laisse s'écouler quelques minutes pendant lesquelles la couleur se détrempe sous l'action de l'eau, et l'on repasse une nouvelle couche d'eau, à l'aide du même pinceau. A cette seconde opération les couleurs commencent à se fondre l'une dans l'autre, c'est à ce moment que l'on passe un léger coup d'éponge et que l'on enlève une grande partie de la couleur.

On renouvelle l'opération plusieurs fois, si cela est nécessaire, en mouillant avec le pinceau et en terminant avec l'éponge, de manière à tout enlever avec le minimum de frottement, pour conserver la fleur du papier.

On peut aussi se servir d'eau de javelle coupée d'eau pure, si certains tons sont trop entrés dans le papier, mais il faut beaucoup de précautions et des lavages renouvelés successivement pour qu'il ne reste aucun vestige d'acide sur le papier. L'éponge peut aussi servir à estomper des lointains trop foncés, que l'on veut rendre doux et vagues; dans ce cas, n'ayant pas à ménager les autres parties, on peut mettre la feuille de papier sous le robinet d'une fontaine et laisser couler l'eau qui se chargera seule d'éteindre les tons trop crus; en tamponnant ensuite avec l'éponge un peu humide, on achèvera d'enlever la couleur jusqu'à complète satisfaction.

Certains aquarellistes découpent dans un papier *bristol* la forme de la partie qu'ils veulent laver; ils recouvrent ensuite l'aquarelle avec le *bristol*, puis ils passent l'éponge sur la partie qui se présente dans la découpure et ils effacent ainsi sans danger d'accidents pour les autres parties.

Ce moyen a du bon, mais il faut beaucoup d'attention pour ne pas laisser tout autour de la découpure un contour noir formé par la couleur que l'éponge a poussée ; pour éviter cet effet, il est nécessaire de donner des coups d'éponge en partant des bords du bristol, pour ramener la couleur au centre de la découpure. Quand le lavage est terminé, on laisse sécher l'aquarelle et l'on fait ensuite les retouches. (On a deviné que la feuille doit être détachée du bloc avant le lavage.)

Les grattages. — Chacun sait que les blancs doivent être réservés, mais il arrive parfois que des lumières éclatantes se présentent sous un volume si ténu et à des places si précises que les plus habiles ne peuvent les réserver; dans ces occasions, on a recours au grattage. On peint la partie sans se préoccuper des réserves à faire pour les éclats de lumière et quand l'aquarelle est bien sèche, on gratte le papier pour ramener le blanc pur.

On comprend que ces grattages ne sont possibles que sur un papier whatmann ou un carton whatmann, ce qui vaut mieux; ces cartons sont d'un prix trop élevé pour les sacrifier à des premiers essais, mais ils sont très recommandables pour les personnes qui ont acquis un peu d'expérience.

Le blanc de gouache. — La ressource du blanc à la gouache peut également sauver des parties qu'on ne peut gratter, si le papier est trop mince ;

ce blanc liquide se vend en pots ou en tubes; il y en a de deux espèces, le blanc de plomb et le blanc d'argent. Ce dernier est bien préférable, car étant composé de blanc de zinc et de gomme arabique, il ne noircit, ni ne jaunit comme le blanc de plomb.

En thèse générale, le blanc de gouache n'est pas admis par les connaisseurs qui déclarent qu'une aquarelle est mauvaise si elle est gouachée : aussi, pour s'assurer que les blancs ont bien été réservés, a-t-on soin de retourner l'aquarelle et de la placer à contre-jour, afin de s'assurer par la transparence qu'il n'y a pas de retouches à la gouache; si les blancs sont gouachés, ils forment des taches très foncées, que l'on reconnaît aisément.

Malgré la tare que met une retouche à la gouache, nous conseillons d'avoir toujours avec soi un tube de blanc de zinc, car il arrive souvent, que dans une étude, quelques retouches gouachées deviennent indispensables pour noter un effet, qui se présente tardivement et que l'on regrette de ne pouvoir saisir, quitte à recopier ensuite l'étude, lorsque chez soi on a toutes les facilités pour exécuter sans gouacher.

Les blancs peuvent donc être remis après coup si cela est nécessaire, mais il faut tenir compte de la couleur et de la valeur des lumières que l'on se propose d'ajouter, car les tons gouachés deviennent beaucoup plus clairs en séchant et l'on doit les essayer au préalable sur un morceau de papier pour s'assurer de la couleur et de la valeur qu'ils auront étant secs.

La gouache peut également être employée pour toute l'étude; elle donne des tonalités plus claires et plus fraîches que l'aquarelle, mais il est nécessaire alors d'employer du blanc avec tous les tons. Le résultat peut être très beau aussi, mais ce n'est plus de l'aquarelle, c'est de la peinture à l'eau, comme les décors de théâtre; la seule différence, c'est que les couleurs employées dans la décoration de théâtre sont mélangées de colle de peau qui fixe la couleur et la rend solide sous le frottement.

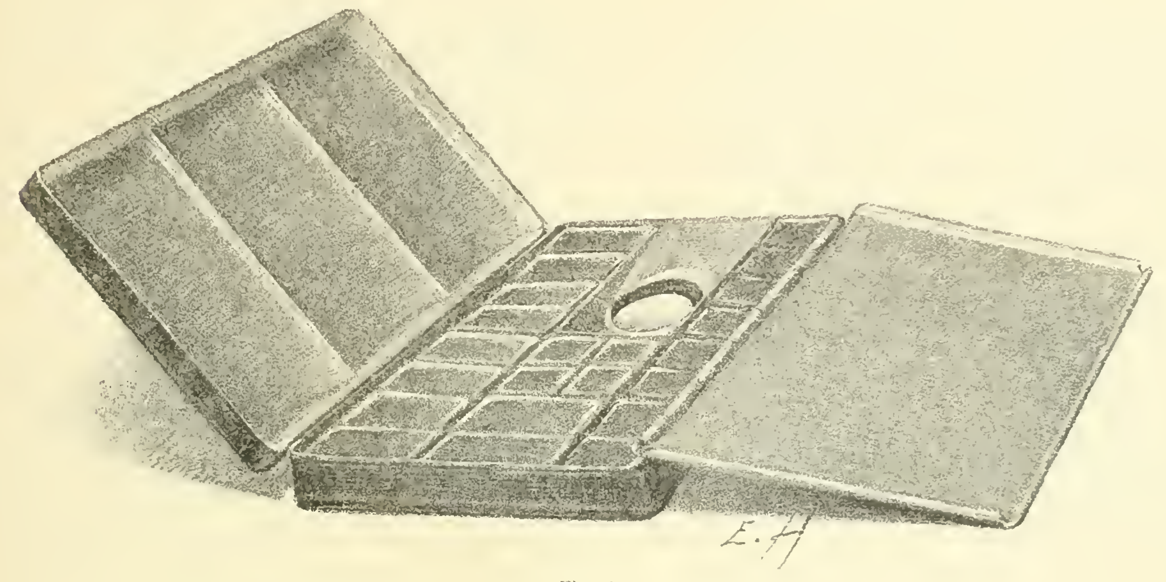


Fig. 1.

Nous ne pouvons nous étendre plus longuement ici, sur l'art de la peinture à la gouache; nous ajouterons seulement que pour faire des études de ce genre, il est préférable d'employer un papier teinté gris bleu, en se servant d'un bloc de papier *Ingres*. On peut crayonner impunément et corriger à l'infini le dessin d'une gouache, puisque les couleurs couvrent les traits les plus noirs et même l'encre de Chine.

La boîte à couleurs. — Il y a différents systèmes de boîtes à couleurs et chacun a ses préférences selon le genre d'aquarelle auquel il s'adonne. Nous ne parlerons ici que de celle qui nous a semblé pratique pour le paysagiste, après avoir fait de nombreux essais.

Choisissez de préférence, une boîte en tôle vernie et émaillée, de la forme ci-contre, figure 1, pouvant contenir vingt cuvettes en porcelaine remplies de couleurs moites dont les noms sont les suivants :

1° Auréoline.
2° Noir d'ivoire.
3° Ocre jaune.
4° Cadmium pâle
5° Carmin.
6° Bleu de cobalt.
7° Bleu d'outremer.
8° Bleu de Prusse.
9° Violet de cobalt.
10° Teinte neutre.
11 Rouge indien.
12° Jaune de chrome n° 3.
13° Terre d'ombre brûlée.
14° Ocre rouge.
15° Vermillon.
16° Brun de madère.
17° Vert véronèse.
18° Vert olive.
19° Vert émeraude.
20° Sépia.
21° Jaune indien.
22° Terre de Sienne brûlée.

Ces boites formant palette, ne contiennent que 20 cases pour les couleurs, et une réserve pour le passage du pouce, mais il est possible d'y placer 40 couleurs si l'on veut n'employer que des demi-cuvettes et placer deux couleurs par case ; on sera toujours à même d'employer cette ressource si plus tard, on désire compliquer sa palette. Nous conseillons donc aux débutants de se munir des couleurs citées plus haut, en garnissant de cuvettes entières les cases de 1 à 10 inclus et en plaçant des demi cuvettes dans les autres cases.

Comme la boîte ne comporte que 12 grandes et 8 petites, les 8 grandes qui occupent la rangée du haut, seront pourvues de cuvettes entières destinées aux couleurs que l'on emploie le plus souvent et placées dans l'ordre suivant : figure 2.

Fig. 2.

Les couleurs en tube ont le grave inconvénient de se durcir et de ne plus sortir du tube si l'on ne peint pas tous les jours ; néanmoins, si l'on se sert de ces couleurs et qu'on ne puisse plus les extraire, on pourrait encore les utiliser, en déchirant l'enveloppe de métal et en les employant comme des couleurs ordinaires en pastilles ou en tablettes.

La boîte de couleurs que nous préconisons termine la nomenclature des objets les plus indispensables, et chacun sera libre d'essayer tout ce que les fournisseurs des artistes leur proposeront par la suite ; nous nous sommes bornés à décrire l'indispensable, mais comme chacun a ses préférences, c'est quelquefois le superflu qui devient le nécessaire.

LES PREMIÈRES ÉTUDES

Mélange des couleurs. — Pour les personnes qui n'ont jamais essayé de peindre, la première difficulté qui se présente, c'est le mélange des couleurs, dont la combinaison doit produire le ton désiré ; on voit bien que telle chose se colore en violet, en vert, en brun, etc., mais on ne sait pas par quels mélanges ces tons pourront être produits. Comme nous ne pouvons expliquer ici de quelle façon s'obtiennent ces colorations, attendu qu'elles tiendraient toute la place dont nous disposons, nous renvoyons le lecteur à un ouvrage précédent, entièrement consacré à cette étude et intitulé « *Le Mélange des couleurs* ».

Bien que notre *Mélange des couleurs* traite uniquement des couleurs à l'huile, il peut également servir de guide aux personnes qui font de l'aquarelle, puisque les matières colorantes sont les mêmes ; la seule différence consiste pour l'aquarelliste à ne pas employer de blanc dans les mélanges, attendu que c'est la transparence du papier qui forme le blanc et qu'on l'obtient pur en le réservant.

Cependant, que l'on ait recours ou non à l'ouvrage que nous engageons à consulter, il est un exercice des plus utiles et des plus intéressants qu'il faut absolument pratiquer ; le voici : Prenez une feuille de papier blanc (quelconque) et commencez le mélange d'une seule couleur, avec toutes les autres, en procédant ainsi :

1° Mélange d'ocre jaune avec du bleu de Prusse.
2° Mélange d'ocre jaune avec du bleu d'outremer.
3° Mélange d'ocre jaune avec du bleu de cobalt, etc., en donnant sur le papier une large touche de pinceau, auquel on ajoute un numéro d'ordre correspondant à une liste sur laquelle sera consigné le mélange obtenu

Une autre feuille de papier sera ensuite couverte de la même façon, en composant les mélanges avec trois couleurs. Ces mélanges seront un excellent aide-mémoire que le débutant aura soin de placer près de lui, pour faciliter ses premiers travaux en le consultant.

Mélange pour obtenir les tons verts. — Lorsqu'on commence à peindre un paysage, que ce soit à l'huile ou à l'aquarelle, on se trouve générale-


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22

ment arrêté par l'insuffisance de variété qu'offre la palette dans les tons verts et l'on est tenté de se procurer toutes les couleurs vertes mentionnées dans les catalogues des fournisseurs.

La pratique montre par la suite qu'une telle profusion de couleurs n'est pas indispensables puisque tous les tons peuvent s'obtenir par des mélanges savants « Le divin Corot », qui doit toujours être pris pour exemple, n'avait sur sa palette qu'un seul vert : le vert émeraude

Nous avons pensé, que pour éviter des tâtonnements et des pertes de temps, malgré le cadre restreint auquel nous devons limiter nos démonstrations, nous rendrions service aux débutants, en leur enseignant par quels mélanges ils pourraient varier à l'infini la gamme et la tonalité des verts, et nous leur donnons ci-contre (pl. 3) une planche composée de :

9 tons verts chauds pour la lumière.

8 tons verts froids pour l'ombre.

5 tons verts pour les reflets du ciel sur les feuillages dans l'ombre.

Les moyens mécaniques dont nous disposons, ont forcément un peu altéré la finesse des tons, mais le numéro d'ordre correspondant à la description du mélange permettra à l'élève, de retrouver lui-même le ton juste que nous avons composé, s'il suit exactement nos indications.

Il sera facile d'augmenter soi-même la valeur de chaque ton, soit en employant plus de couleur dans le mélange, soit en revenant ensuite passer des glacis sur les tons, après les avoir laissé sécher ; ce dernier moyen est un exercice indispensable pour se rendre compte des tons que l'on peut obtenir en glaçant les tons verts avec l'auréoline, le jaune indien, etc...

COMPOSITION DES TONS VERTS

Verts dans la lumière.

1° Cadmium pâle. Vert Véronèse.

2° Auréoline. Vert Véronèse.

3° Auréoline. Vert émeraude.

4° Cadmium pâle. Bleu de Prusse.

5° Vert Véronèse. Jaune indien.

6° Vert olive. Auréoline

7° Jaune indien. Bleu de Prusse.

8° Auréoline. Bleu de Prusse.

9° Jaune indien. Vert émeraude. Brun rouge.

Verts dans l'ombre

10° Auréoline. Noir d'ivoire

11° Terre de Sienne brûlée. Vert émeraude

12° Carmin. Bleu de Prusse. Vert émeraude. Jaune indien

13° Terre de Sienne brûlée. Vert émeraude. Bleu de Prusse.

14° Chrome numéro 3. Bleu de Prusse

15° Terre de Sienne brûlée. Bleu de Prusse.

16° Brun de Madère. Vert émeraude. Bleu de Prusse.

17° Terre d'ombre, brûlée. Bleu de Prusse

Tons verts pour les reflets du ciel sur les feuillages dans l'ombre.

18° Vert Véronèse. Bleu de cobalt.

19° Vert Véronèse. Bleu d'outremer.

20° Bleu de Prusse. Vert Véronèse.

21° Cadmium pâle. Violet de cobalt. Vert émeraude.

22° Violet de cobalt. Vert Véronèse.

Les 22 tons verts dont nous donnons la composition pourront déjà servir pour la plupart des études, mais les tons verts varient à l'infini, selon l'heure et la saison et l'élève ayant acquis un peu de pratique, pourra de lui-même se composer des planches de tons qui répondent à tous les besoins.

Nous avons conseillé les dessins à l'encre de Chine, comme étant le meilleur moyen d'étudier les valeurs et l'emploi de la couleur liquide ; nous conseillerons maintenant la sépia, comme un acheminement vers les colorations.

CHAPITRE III

LA SÉPIA

ÉTUDE DE PAYSAGE D'APRÈS NATURE

Chacun sait que le dessin correct est la première qualité que doit posséder un paysage. Ce qu'il faut entendre ici par le mot dessin ce n'est pas la minutie des détails exécutés patiemment, tout au contraire, aussi le mot construction conviendrait-il mieux.

On entend par construction, l'établissement des lignes générales d'un paysage et ce sont là les premières études auxquelles le commençant doit s'attacher figure 4. Mais lorsqu'il a pris une certaine

habitude de *mettre en place*, quand il sait choisir et *s'asseoir* devant la nature, ce n'est pas tout! Il faut qu'il sache comprendre l'effet d'un paysage.



Fig. 4.

Sans un effet quelconque, mais juste, il n'est pas de bon paysage. C'est donc dans ce sens qu'il est nécessaire de diriger les études, et pour en simplifier la compréhension, les études à la sépia sont indispensables.

Les couchers de soleil et les paysages simples, de lignes bien silhouettées, sont les études par lesquelles il sera bon de commencer, parce que ces effets sont plus faciles à comprendre et qu'en ajoutant ensuite la couleur du ciel et deux ou trois tons, on obtient l'aspect général, sinon la couleur juste.

Lorsque l'on aura fait quelques sépias et que l'on saura comprendre l'effet d'un paysage, compréhension qui consiste surtout à bien observer les valeurs des ombres et des lumières, on s'efforcera de peindre ces mêmes effets, en posant le ton juste du premier coup, sans préparation à la sépia.

On a longtemps procédé par des ébauches légères à la sépia, pour préparer les dessous avant d'attaquer le ton juste ; cette méthode avait l'avantage de mettre à l'effet, toute l'aquarelle, lorsque les ombres étaient massées par un ton brun ou bistre, et il semblait ainsi que l'effet général était d'un ensemble plus harmonieux ; c'est plus harmonisé qu'il conviendrait de dire, car ce lavis d'un ton unique se retrouvant partout, il en résultait une monochromie qui donnait de la tenue à l'ensemble, cela est évident, mais où les qualités de fraîcheur et le brio de l'exécution étaient absents. Depuis les nouvelles recherches sur la couleur et la lumière, ce procédé a semblé terne. Les artistes ont pensé qu'avec la richesse de la palette dont disposent les aquarellistes on devait obtenir des colorations d'une fraîcheur supérieure à celles de la peinture à l'huile si on ne les neutralisait pas par des tons bruns en ébauchant. C'est alors que l'on s'est efforcé de peindre du coup, en posant tout de suite le ton définitif. Les résultats que l'on obtient ainsi sont incomparablement supérieurs à l'ancienne manière, mais c'est un procédé bien plus difficile, car chaque coup de pinceau étant définitif et sans retouches possibles, il faut que l'exécutant soit très instruit de la science du peintre, qu'il pense tout à la fois à la couleur, à la valeur, au dessin, à l'exécution et qu'il songe surtout à l'effet d'ensemble, à la synthèse de l'effet général.

Si l'on veut bien considérer encore que la lumière change constamment ; que même avec beaucoup d'expérience, on ne peut pas travailler l'effet d'un paysage plus d'une heure et demie, deux heures au plus, on conviendra que l'exécution d'un paysage à l'aquarelle n'est pas une simple distraction, un passe-temps délassant pour les personnes qui ne savent à quoi s'occuper ; qu'il faut de la patience, un travail assidu et de la volonté pour triompher de tant de difficultés réunies.

Les études-pochades à la sépia, exécutées comme celles qui seront faites ensuite, en cherchant le ton juste, doivent se faire sur un très petit format. On ne doit rechercher que l'effet d'ensemble, en choisissant des motifs où les premiers plans soient sans intérêt, et commencent à 20 ou 30 mètres loin de soi, afin de n'être pas tenté par l'exécution de petits détails, qui, même rendus adroitement, détruiraient l'effet général.

Tout en étudiant les effets variés du paysage, comme il vient d'être recommandé, il sera nécessaire de s'appliquer à d'autres études pour apprendre le métier de l'aquarelliste et savoir exécuter chaque chose. D'ailleurs, les effets les plus beaux et les plus simples que nous montre la nature, se manifestent principalement le matin et le soir; cela laisse donc toute la journée libre pour apprendre chez soi le *métier* ; voici comment il faudra diriger ses études.

L'effet d'ensemble est certainement la qualité qui prime toutes les autres ; pour l'obtenir on est généralement amené à sacrifier les détails du premier plan qui prennent trop d'importance en retenant l'attention sur un seul point. C'est pour cette raison, que les maîtres ont des négligences voulues qui étonnent quelquefois le spectateur non initié.



Fig. 5. — Première bande du ciel, posée de gauche à droite.

Fig. 6. — Manière d'exécuter les lointains.



Fig. 7. — Étude du ciel

Fig. 8

Fig. 9

Cependant, ces négligences, nécessaires à un ensemble, ne doivent être que le résultat d'une science consommée et non celui de l'ignorance et de la maladresse ; il faut donc savoir exécuter parfaitement toutes les parties d'une aquarelle, afin de discerner jusqu'à quel point il conviendra de pousser l'exécution de chaque plan. Il arrive aussi, que c'est le premier plan qui est le motif principal : or, dans ce cas, il faut une exécution très habile qui ne s'acquiert qu'avec le temps et la persévérance.

C'est pour cela qu'il est nécessaire de mener de front les études très poussées et très détaillées en se reposant de ce travail, par des pochades où l'on ne cherche que l'impression générale, par des taches et des valeurs aussi justes que possible.

CHAPITRE IV

MANIÈRE DE PROCÉDER A L'EXÉCUTION D'UNE SÉPIA

LE COUCHER DU SOLEIL

Le dessin étant aussi parfait que possible, dans la construction des lignes principales, on commence la sépia par le ciel, en procédant ainsi :

Dans le couvercle de la boîte, il y a trois compartiments assez creux pour servir de godets, lorsque l'on travaille en plein air et que l'on peut également utiliser à l'atelier. Dans l'un de ces godets, on verse quelques gouttes d'eau, puis à l'aide d'un pinceau un peu gros que l'on trempe dans l'eau, on frotte la sépia légèrement ; le pinceau ainsi chargé et remué dans l'eau du godet formera une teinte plus ou moins foncée, selon que vous aurez pris plus ou moins de sépia.

Cette teinte sera d'abord essayée sur un papier destiné aux essais ; si elle est reconnue trop foncée, il faudra employer un second godet pour faire une teinte plus claire ; pour cette opération, il suffira de tremper le pinceau dans l'eau pure et de le décharger dans le godet ; on éclaircira ou foncera cette seconde teinte à volonté, en trempant, selon la nécessité, le pinceau dans la première teinte, ou en le chargeant d'eau et en remuant ensuite la seconde teinte.

La valeur de la teinte générale du ciel ayant été reconnue bonne, on emplit le pinceau le plus possible et l'on commence par le haut du ciel, en posant le ton horizontalement de gauche à droite : figure 5.

Arrivé au bout de la feuille, on remplit de nouveau le pinceau et on recommence une deuxième bande, en l'appliquant au bord de la goutte précédente, qui, se fondant avec la nouvelle teinte, formera une nouvelle goutte chaque fois que l'on commencera une nouvelle bande. A la troisième ou quatrième bande, on prendra un peu d'eau pure dans le pinceau, afin d'éclaircir la teinte en l'appliquant comme pour les bandes précédentes ; la dégradation s'opérera d'elle-même, et en trempant à nouveau le pinceau dans l'eau pure, on obtiendra une dégradation parfaite jusqu'au blanc du papier ; ceci fait, on laisse sécher complètement, ce qui a lieu en quelques minutes.

Le papier étant reconnu parfaitement sec, on procède à la pose des valeurs des lointains en se servant de la teinte première, qui est d'une valeur plus foncée que le ciel. Au moyen d'un pinceau plus petit, on passe d'abord une ligne d'eau pure : figure 6, sur toute la partie du haut, qui touche le ciel, comme l'indique le n° 1 de la figure et l'on pose la teinte sur tout le bas indiqué par le n° 2. La teinte se fond d'elle-même et l'on obtient ainsi des lointains très légers se fondant avec le ciel.

Pour terminer le ciel, on procède de la même manière en passant un léger trait d'eau pure autour des nuages et en plaçant ensuite la teinte dans la forme du nuage ; cette teinte se modèle à volonté en l'ajoutant avec une seconde touche de pinceau quand la première teinte est toute fraîche, ce qui fonce la première touche, ou bien en lavant le pinceau, en le séchant avec l'aspiration des lèvres et en l'appliquant sur la teinte fraîche pour l'enlever, ou seulement la diminuer de valeur et l'éclaircir, en deux mots la modeler : figure 7.

Pour continuer le paysage, en se rapprochant des premiers plans, on renforce un peu la première teinte en lui ajoutant de la sépia et on ébauche le tout avec la même teinte, en dessinant avec le pinceau et en réservant les parties claires, ainsi que le montre la figure 8.

Lorsque cette première ébauche est sèche, on passe une teinte légère sur le tout, en réservant toujours les parties de la rivière qui doivent être presque aussi claires que le ciel, et ne seront que légèrement teintées ensuite : figure 9.

Pour terminer, on ajoute des vigueurs aux endroits voulus, en ayant toujours soin de mouiller légèrement le contour de chaque partie que l'on

désire foncer, avant d'y ajouter une nouvelle teinte afin qu'il ne se produise pas de *cernés*, c'est-à-dire de petites lignes noires, qui empêcheraient l'harmonie générale. On peut, avec l'aide d'un grattoir, enlever quelques touches claires que l'on n'a pas su réserver en raison du manque d'habitude, mais dans un effet de soleil couchant de telles réserves de blanc ne peuvent avoir lieu que dans le ciel et ces grattages seraient trop secs, trop durs ; nous ne les conseillerons que dans certaines parties de l'eau, et notamment pour être employés dans les autres effets de paysage, où la lumière est vive sur les terrains.

Lorsque l'on aura dessiné à la sépia quelques paysages, où les seconds plans et les lointains auront seuls de l'importance, il sera nécessaire de faire des études de premiers plans, en commençant par des objets quelconques, des troncs d'arbres abattus, des rochers, etc... Ensuite on dessinera des maisons isolées, puis des groupes de maisons, des rues de village et enfin on abordera l'étude des arbres, avec leurs branches et leurs feuillages. L'étude des arbres est très importante et très difficile ; il est nécessaire de ne s'y adonner que lorsque l'on a beaucoup dessiné pour se préparer à aborder cette suprême difficulté.

LES MAISONS

Les maisons sont toujours intéressantes à étudier et le procédé de la sépia peut donner des résultats charmants ; avec un peu de pratique on y arrive très facilement ; plus tard, ces études deviennent très passionnantes, car, en plus des valeurs dont on a seulement à s'occuper dans la sépia, il y a la couleur qui donne de l'intérêt aux moindres détails ; les pierres apparentes, les raccords de plâtre neuf, les tuiles, les ardoises, et jusqu'aux mousses et aux lichens qui poussent sur les toitures, tout ce concert de notes diverses donne de l'intérêt à l'étude. Si l'on est devenu assez habile pour saisir et noter les tons du costume de la paysanne qui passe, on a alors le plaisir de voir une modeste étude prendre l'intérêt d'un tableau ; c'est une satisfaction qui récompense les efforts et le travail : planche 10.

Avant de démontrer les procédés de l'aquarelliste, nous allons ajouter quelques conseils au sujet des valeurs qui doivent tant préoccuper le peintre quel que soit le procédé qu'il emploie, qu'il dessine à la sépia, ou par tout autre procédé, car les peintures à l'huile, à l'eau, ou au pastel, ne sont en réalité que du dessin avec de la couleur. La couleur peut avoir une influence sur la valeur, dans certains cas, c'est pour cela que nous conseillons d'apprendre les valeurs en peignant à la sépia, où le ton unique permet de les mieux observer.

Nous avons choisi cette rue de village breton, vue par un effet gris, car les valeurs sont plus subtiles, plus délicates à discerner que par un beau temps où le soleil, en venant dessiner des ombres très nettes sur le terrain, facilite le travail par ses brusques oppositions. Dans un effet gris, comme celui ci, l'effet à la sépia est plus difficile à faire comprendre qu'à l'aquarelle, où la diversité de la couleur explique beaucoup de choses ; aussi lorsque l'élève saura rendre un effet juste, rien qu'avec la sépia, il saura très vite le peindre à l'aquarelle et mettre le ton juste bien en valeur.

On remarquera tout d'abord dans ce genre d'effet, que l'ensemble des maisons est plus foncé que le ciel, ainsi que les murailles et la meule de paille ; seule, la route est plus claire ; le ciel et la mer sont plus clairs que tout.

L'EXÉCUTION ; LA MISE A L'EFFET

Lorsque ce dessin aura été établi avec beaucoup de soin, on procédera à la mise à l'effet, par des valeurs générales, en se tenant dans une gamme plus claire que celle qui doit être définitive, car les détails qui seront exécutés en terminant, remonteront beaucoup la valeur d'ensemble et l'on aboutirait à un dessin tout noir, si l'on ne commençait par une ébauche très claire.

Si l'on observe attentivement les valeurs de ce paysage, on constate qu'il n'y a qu'un seul clair et un seul noir dominant toutes les autres valeurs. Le ton le plus clair, c'est le brillant sur la mer ; le ton le plus foncé c'est l'ensemble de la figure habillée de bleu très sombre. — D'une manière générale les figures et les animaux qui meublent un paysage sont toujours plus foncés que le paysage lui-même, exception faite cependant pour le cas où figures et animaux se trouvent placés au soleil, car alors ils sont plus clairs que tout le paysage.

C'est par la valeur du ciel que l'on commencera à laver cette sépia, en réservant le blanc du papier




Fig 12

à l'endroit clair de la mer; puis on passera une valeur plus foncée sur le tout, en réservant la route que l'on ébauchera ensuite avec une valeur très claire (de l'eau à peine teintée). On laisse sécher quelques minutes, puis à l'aide d'une valeur plus foncée que celle des murailles, on ébauche les toitures et le mur de droite ; on obtient ensuite l'effet général en terminant par la valeur foncée de la figure.

Un seul noir et un seul blanc, voilà le secret de l'effet; cependant, il ne faut pas que ces valeurs soient isolées, il faut y ajouter ce que l'on nomme un rappel, qui accompagne ces valeurs. Aussi, peut-on constater que ces rappels existent, dans le paysage qui nous occupe, puisque l'on trouve des noirs de moindre importance dans la fenêtre ouverte, dans le chaume de droite, et sous les tuiles de la plus grande maison. Les rappels de clairs, sont la coiffe de la figure et le plâtre remis nouvellement aux cheminées, ainsi que les pierres de premier plan.

CHAPITRE V

L'AQUARELLE

ÉTUDE D'UN ROCHER (fig. 11 et 12).

Après avoir copié la planche ci-contre on recherchera, si l'on habite un pays accidenté, une roche dans ce genre, où, tout au moins qui soit éclairée de la même façon : à défaut de rocher, ce sont des objets, tels que : tonneaux, baquets, auges, brouettes, caisses, etc... qu'il sera nécessaire d'étudier, avant de peindre un paysage entier.

On remarquera tout d'abord que l'ensemble de ce rocher se trouve d'un ton gris-vert, qu'il y a quelques parties roses très claires, aux endroits où frappe la lumière, quelques reflets chauds dans les dessous éclairés en reflet par le terrain au soleil et enfin certaines parties rouges et ferrugineuses qui rompent la monotonie du ton local.

L'avantage d'avoir fait quelques sépias pourra être recueilli ici, en procédant de la même façon, mais en se servant d'un ton gris qui remplacera la sépia et avec lequel on obtiendra l'effet général. Ce ton gris peut être préparé à l'avance, dans un godet, et employé tel que la sépia ; c'est un procédé sage qui donnera un bon résultat pour débuter.

Les tons rouges seront remis ensuite, et l'on terminera par les lumières, en teintant légèrement le papier dont le blanc aura été réservé avec soin.

Cette manière de peindre est plutôt du lavis que de l'aquarelle, puisque l'on procède par des tons mis à plat et que c'est en revenant par des teintes successives que l'on obtient les valeurs. L'aquarelliste moderne ne procède plus ainsi, il pose le ton et la valeur justes dès le premier coup de pinceau et *modèle le morceau dans le frais ;* ce procédé a le grand avantage de donner des transparences superbes et de ne pas fatiguer la couleur et le papier.

MANIÈRE DE PROCÉDER POUR L'EXÉCUTION DE CE ROCHER

C'est par le fond qu'il faudra commencer cette étude, le ton en est des plus simples, il se compose d'une seule couleur, *la teinte neutre ;* comme la surface à couvrir est assez grande, il est utile de faire une teinte dans les godets formés par le couvercle de la boîte.

(*Faire une teinte*, consiste à préparer le ton général dans un godet.) On verse quelques gouttes d'eau dans le godet, puis, avec le gros pinceau, on touche très légèrement la couleur et l'on remue jusqu'à ce que la teinte semble suffisamment colorée ; on l'essaie sur un papier blanc pour s'assurer de la justesse de la valeur, c'est à-dire qu'elle ne soit ni trop claire, ni trop foncée, et l'on commence comme il a été dit antérieurement, en posant une large touche horizontale dans le haut, avec le gros pinceau très plein de teinte, pour qu'il se forme au bas de la bande, un lourd dépôt de teinte que l'on nomme *la goutte d'eau.*

Comme la seconde bande absorbe « la goutte d'eau », pour en reformer une autre qui sera absorbée à son tour par la suivante, cette opération se nomme *conduire la goutte d'eau.* La teinte sera donc étendue sans trop de soin sur tout le fond, car dans cette étude, il n'est pas nécessaire que le fond soit d'une teinte absolument unie ; mais il est indispensable de ne pas dépasser les lignes du rocher dans les parties réservées à la lumière et l'on pourra, pour plus de facilité, retourner le dessin, en mettant le haut en bas et en commençant par entourer le rocher afin de poser la teinte du fond d'une manière ferme, qui précise la forme du rocher.

En opérant de cette façon, il faut avoir soin de

tenir le pinceau bien rempli de teinte, et de travailler partout en même temps, pour ne pas laisser sécher une partie avant l'autre.

On peut d'ailleurs commencer par mouiller toute la partie du fond, avec de l'eau pure avant d'étaler la teinte. Mais il faut penser à deux choses : 1° ne mouiller exactement que le fond ; 2° attendre que la partie mouillée soit presque entièrement sèche ou très peu humide seulement. Tout ceci est long à décrire et peut sembler très difficile à observer, mais dans la pratique, c'est d'une simplicité enfantine.

Le fond étant *lavé* à la teinte neutre, on commencera l'ébauche de toute la partie haute du rocher, en réservant les lumières. On devra prendre avec le gros pinceau, à demi mouillé, de la teinte neutre et du vert émeraude que l'on mêlera sur la palette et que l'on posera ensuite ; puis, dans les parties éclairées par reflet, on donnera quelques touches d'ocre jaune placées avec un pinceau plus petit et toujours avec beaucoup d'eau en laissant les deux teintes se fondre d'elles-mêmes. Les autres teintes seront placées de la même façon en employant l'ocre rouge pur par place, ou le rouge indien. Le bleu de Prusse et la teinte neutre mêlés d'ocre jaune donneront tous les tons gris-verts désirables et seront foncés à volonté ; les tons jaunes-rouges s'obtiennent plus fins avec le jaune indien et l'ocre rouge ; tous ces tons doivent être placés ensemble, dans la couleur fraîche.

Ébauchée ainsi, l'étude aura déjà un aspect agréable ; il ne s'agit pour la continuer que de placer l'ombre portée, de mettre les *repiqués* qui donnent de la rigidité et modèlent le tout ; puis, on teintera la lumière qui ne peut pas être d'un ton uniformément blanc, car le blanc n'est pas lumineux, ainsi que nous aurons l'occasion de le démontrer.

MANIÈRE DE PROCÉDER POUR PEINDRE L'OMBRE PORTÉE SUR LE TERRAIN (fig. 13).

On fait un ton sur la palette, avec un mélange composé de violet de cobalt, teinte neutre et bleu d'outremer, puis avec le pinceau bien chargé de couleur, on dessine la forme des cailloux, en indiquant leur contour et en réservant leur dessus



Fig. 13. — Procédé pour peindre l'ombre portée sur un terrain.

On laisse sécher et l'on revient passer un glacis général sur toute la partie de l'ombre, avec une teinte composée de bleu d'outremer et de teinte neutre. On laisse sécher encore, puis, avec un ton chaud composé de sépia et d'ocre jaune, on ajoute des repiqués sous les ombres des cailloux pour leur donner un peu de vigueur.

Les tons verts du terrain se placent ensuite ; on les obtient en mélangeant un peu d'auréoline avec du vert Véronèse pour ceux du premier plan ; les autres étant placés plus loin, sont naturellement plus décolorés par l'air ambiant ; il suffira de toucher légèrement le vert émeraude avec le pinceau chargé d'eau pour les obtenir : on décolorera ainsi le ton du dernier plan pour le faire fuir.

Les aquarellistes habiles ne mélangent même pas les couleurs en composant le ton sur la palette, ils touchent seulement chaque couleur dont la teinte doit concourir au ton désiré, puis ils l'appliquent sur le papier ; le ton se fait alors tout seul



et garde ainsi le maximum de fraîcheur. C'est à cette grande dextérité qu'il faut tenter de parvenir, en s'appliquant à modeler dans *le frais*, nous allons donner à ce sujet quelques conseils, en expliquant dans l'étude suivante, les procédés à employer pour peindre un ensemble de paysage.

LA GLYCÉRINE

L'emploi de la glycérine retarde le séchage, c'est ce qui permet de travailler un ton, de l'augmenter ou de le diminuer, en ajoutant, ou en retirant la couleur étendue. C'est un procédé utile à connaître lorsque l'on veut peindre un ciel nuageux, car il permet de travailler l'ensemble et d'en régler les parties lumineuses en évitant les sécheresses de touche et les tons lourds qui se produisent avec les retouches mises à sec.

L'inconvénient de la glycérine est de donner de la mollesse aux contours qui se fondent eux-mêmes, mais ce défaut devient une qualité si l'on sait l'utiliser à propos, dans les ciels notamment, où la forme des nuages quoique très accusée souvent, est toujours un peu vague. Même dans les tumultes de l'orage où les vents déchirent et bouleversent les nuées, le contour de ces nuages est toujours imprécis en comparaison des formes d'un rocher. L'élève aura vite compris l'utilité de la glycérine et s'il l'emploie dans les ciels et les eaux, il aura soin de l'éviter pour *peindre* toutes les formes rigides qui demandent un contour ferme et net. Certains aquarellistes emploient aussi de l'eau salée, afin qu'elle sèche moins vite ; tout cela est à essayer parce que chaque chose a son bon et son mauvais côté ; il faut tout connaître et généralement ces recherches aboutissent à se persuader que l'on peut fort bien se passer de tout et n'employer que l'eau pure, car ce qui fait la belle aquarelle ce n'est pas le procédé, c'est la science du peintre aquarelliste.

ÉTUDE D'ENSEMBLE D'UN PAYSAGE (pl. 14).

Lorsque le dessin est terminé, on commence par l'exécution du ciel ; c'est la valeur du ciel avec les notes blanches de ses nuages qui doivent guider l'aquarelliste pour trouver toutes les autres valeurs. On a remarqué d'abord que le plus grand *blanc* se trouve placé sur la toiture en ardoise qui reluit au soleil. Le torrent qui roule sur des rochers invisibles est un peu moins blanc que la toiture, et les nuages quoique blancs sont plus foncés que l'eau.

On commence par les tons bleus du ciel qui seront obtenus avec un mélange de bleu cobalt et d'outremer légèrement étendu d'eau dans le bas du ciel (On sait qu'il faut toujours que le pinceau soit très plein de couleur). C'est par le haut qu'il est nécessaire de commencer en ayant soin de réserver tous les nuages en entier, comme le montre la sépia : figure 7.

Dès que les tons bleus sont placés, on adoucit les contours des nuages, au moyen d'un petit pinceau à peine mouillé qu'on passe sur le bord bleu dessinant le nuage, en ayant soin de ne pas trop le fondre partout également, afin d'éviter la mollesse uniforme.

Lorsque le bleu est sec, on procède à l'exécution des nuages dont les parties foncées s'obtiennent en mouillant la place de l'ombre avec de l'eau ordinaire et en posant une touche de teinte grise obtenue sur la palette avec du noir d'ivoire seulement ; quand cette touche est posée, on la modèle en la fonçant ou en l'éclaircissant à volonté, avec un pinceau très propre, légèrement humide.

Quand les nuages ainsi modelés sont bien secs, on passe sur les parties restées blanches une teinte extrêmement claire (presque de l'eau pure) composée d'ocre rouge et de cadmium n° 3 en évitant de toucher au bleu et au gris déjà placés.

Le ciel terminé, l'étude sera continuée par l'exécution de la montagne, en commençant par les parties de rocher qui bordent le ciel.

Nous ne pouvons faire une description de chaque rocher et dire comment on doit composer chaque ton d'ombre et de lumière, car cette multitude de renseignements serait plus nuisibles qu'utiles à l'élève. Mais nous dirons que tous les tons de la montagne, rochers et parties gazonnées, s'obtiendront avec ces quelques tons : brun de madère, bleu d'outremer, teinte neutre et vert émeraude. Les parties boisées s'obtiendront avec le vert émeraude pur pour les parties claires, auquel vert on ajoutera du brun de madère pour les ombres. Les verts jaunes clairs des arbres seront ébauchés en jaune avec de l'auréoline et glacés ensuite avec du vert émeraude, du vert Véronèse et du brun de madère. Les toitures sombres des chaumes seront peintes avec : brun de madère, terre d'ombre, bleu d'outremer ; les toits en ardoises : bleu d'outremer et teinte neutre. Les murailles se peindront avec les teintes composées de : teinte neutre, ocre jaune, bleu, terre de Sienne brûlée, etc...

Voici en simplifiant le procédé, la synthèse de l'exécution des terrains, depuis le fond jusqu'aux pierres du premier plan.

Ébaucher tout d'un seul ton très clair fait d'ocres rouge et jaune en colorant un peu plus les premiers plans ; laisser sécher et revenir ensuite en plaçant les demi-teintes formées par les parties des pierres dans l'ombre ; ajouter les ombres portées (bleu violet) et terminer par le repiqué des ombres, qui est un ton chaud plus foncé que tous les autres et placé dans l'ombre portée à la base de chaque pierre. Un glacis général avec la teinte neutre fera fuir le terrain en fonçant les seconds plans qui seront exécutés d'une manière plus vague.

Nous terminerons cette leçon d'aquarelle, qu'à regret nous ne pouvons développer davantage, en ajoutant ces conseils : Travaillez le plus possible pendant que la couleur est fraîche, afin d'éviter les retouches à sec. Si vous employez un papier tendu sur châssis pour peindre votre aquarelle, ne manquez pas de mouiller le papier par derrière quand vous travaillez ; l'humidité empêchera le séchage et vous aurez le loisir de modeler les tons dans la couleur fraîche.

Si vous vous servez d'un bloc de papier, essayez l'emploi de la glycérine en en versant environ 30 gouttes dans un demi-verre d'eau et en vous servant de cette eau pour peindre ; posez au préalable quelques touches sur un morceau de papier servant de sous-main, revenez ensuite placer d'autres tons auprès de ces premiers, en laissant un espace imperceptible entre les deux, et à l'aide d'un petit pinceau trempé dans l'eau pure, et séché à moitié par les lèvres, fondez ces deux tons, en passant légèrement le pinceau entre ; le premier ton, quoique sec, s'estompera sous l'humidité nouvelle et vous éviterez ainsi les *bords trop secs*.

Si vous ne parvenez pas à détremper la couleur sèche, c'est que vous n'avez pas mis assez de glycérine dans le demi-verre d'eau ; dans ce cas, doublez la dose.

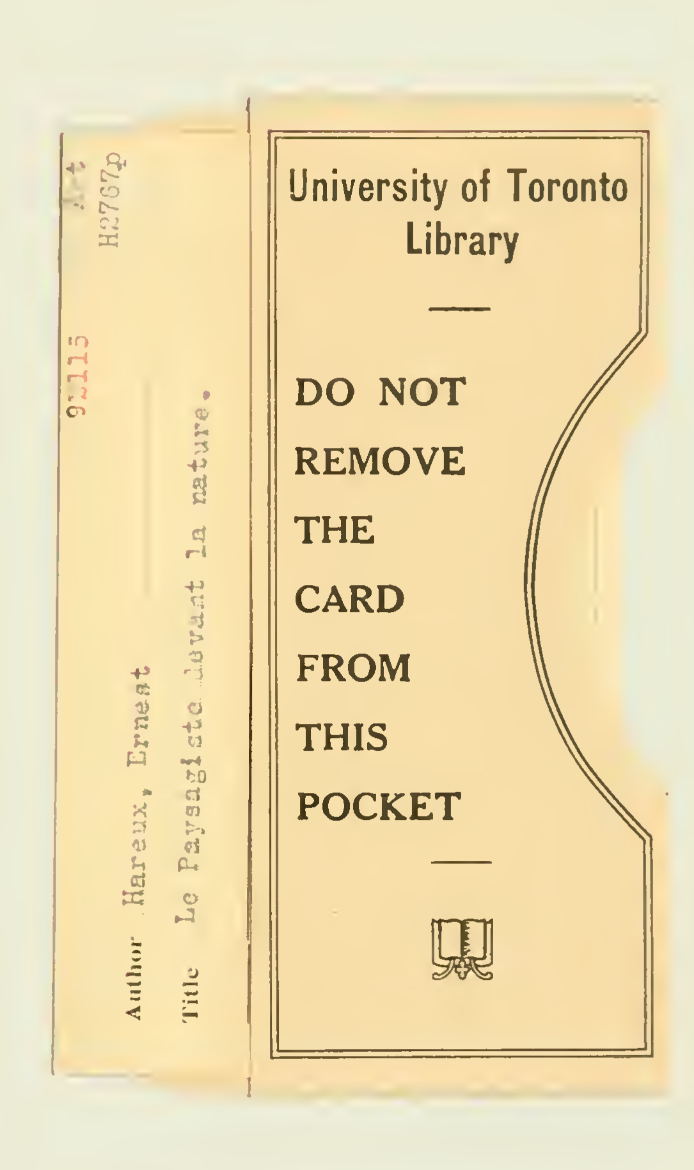
Ne revenez jamais poser un ton sur une teinte à moitié sèche, vous gâteriez tout.

Cependant on peut faire des retouches en mouillant très légèrement une teinte déjà sèche et en posant le ton nouveau dans l'humidité nouvelle ; mais, avec l'emploi de la glycérine cela devient très délicat, parce que la couleur sèche se détrempe très facilement ; néanmoins, tout cela est affaire de dextérité et peut être fort bien employé.

Lorsque vous préparez un ton vert, qui ne peut pas être obtenu du premier coup, souvenez-vous que c'est toujours par le ton le plus clair qu'il faut ébaucher ; exemple : pour obtenir un vert jaune, ébauchez le jaune et revenez, quand il sera sec, poser dessus un ton vert. C'est toujours le ton posé le premier qui domine lorsque le vert est obtenu. Si vous désirez un ton plus vert que jaune, faites le contraire de ce qui vient d'être dit. On obtient aussi de très jolis tons verts, en plaçant un ton jaune d'auréoline pure et en glissant ensuite un vert émeraude pendant que le jaune est encore mouillé ; essayez toutes ces recettes sur un morceau de papier et rendez-vous compte des résultats que l'on obtient par ces procédés ; c'est la meilleure façon de se meubler la mémoire.

Pour conclure, nous dirons encore une fois que l'aquarelle ne peut guère s'enseigner, parce que l'adresse de main ne se démontre pas, c'est la pratique qui la donne.

La science de la peinture peut seule s'expliquer, en effet, quel que soit le procédé employé, les lois de l'art sont toujours les mêmes, c'est pourquoi il est préférable d'abord d'apprendre la peinture à l'huile, où l'on a tout le loisir de travailler, de retoucher, d'enlever et de recommencer ce qui est mal venu. Lorsque vous saurez peindre à l'huile, convenablement, vous ferez de l'aquarelle avec facilité, attendu que vous n'aurez plus qu'à vous préoccuper du procédé qui s'acquiert vite avec un peu de patience par toute personne instruite des règles de l'art.


Author Hareux, Ernest
Title Le Paysagiste devant la nature.
H2767p
University of Toronto
Library
DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET